دراسات في الأدب العربي الحديث

الدكتور محمد مصطفى هدارة



دراسات
في
الأدب العربي
الحديث



الطبعة الأولى
١٤١٠هـ ١٩٩٠م

الناشر
دار العلوم العربية
للطباعة والنشر
مقابل جامعة بيروت العربية
بناية عنان
هاتف: ٣٠٧١٧٣
ص.ب: ١١-٩٥٣٥
بيروت - لبنان



مقدمة

يضم هذا الكتاب بحثا موجزا عن الشعر العربي الحديث ومراحل تطوره، كما يضم عددا من البحوث في الأدب العربي الحديث كتبتها في فترات مختلفة، ونشر كل منها بحسب المناسبة التي دعت إلى كتابته، وقد رأيت أن أجمعها في هذا الكتاب لأيسر الاطلاع عليها للمتخصصين والدارسين، فهي متكاملة في اتجاهاتها وفي تعبيرها عن القيم المعنوية والفنية التي يزخر بها أدبنا المعاصر في شتى أفكاره.

وقد جعلت البحوث في قسمين، الأول يختص ببحوث الشعر بفنونه المختلفة الغنائية والقصصية والمسرحية، والثاني يهتم ببحوث النثر بفنونه المتعددة من دراسة أدبية، إلى أقصوصة، إلى رواية إلى مسرحية. وبعض بحوث الشعر أو النثر يتناول ظواهر وقضايا عامة تشمل الأدب العربي المعاصر بنظرة كلية، وبعضها الآخر يتناول أديبا بعينه في ظاهرة خاصة، أو في عمل أدبي محدد.

ومثلما اتسعت رؤية هذه البحوث لتسقط الحواجز الوهمية في العالم العربي، اتسعت أيضا من حيث المساحة التاريخية لتتناول أدباء وأعمالا أدبية تبدأ من الربع الأول للقرن الميلادي الحالي حتى أيامنا هذه، وذلك لنصل المتخصصين والدارسين بقضايا أدبية واتجاهات فنية متشابكة النسيج عبر أجيال هذا القرن الذي شهد تحولات أساسية في حياته الأدبية.

والله أسأل أن يحقق هذا الكتاب غايته فيلقي بعض الضوء على صفحات مجهولة أو معروفة بغير ما يصح أن تعرف به في حياتنا الأدبية المعاصرة، وعلى الله قصد السبيل.

محمد مصطفى هدارة

الاسكندرية ١٥ من ربيع الأول ١٤٠٨ هـ
٧ من نوڤمبر ١٩٨٧ م

أولاً : في الشِّعْر

الشِّعر العَربي الحَديث وَمَراحِل تطوُّره

عصر الانحسار

لم يكن سقوط بغداد عام (٦٥٦ هـ/ ١٢٥٨ م) غير حد وهمي بين العصر الذهبي للشعر العربي وعصر الانحسار والتخلف، فالحقيقة أن الشعر بدأ يميل إلى الضعف منذ القرن الرابع الهجري بغض النظر عن ظهور شعراء عظام في هذا القرن وما تلاه، بسبب تراجع الثقافة العربية عن مكانتها العالية، وافتقارها قوة الدفع من السلطات الحاكمة، والضعف السياسي الذي دب في جسم الدولة المقترن باضطراب اقتصادي واجتماعي وفكري، وبسبب انحصار الشعر العربي في قوالب وموضوعات محددة، ساعدت إلى حد كبير في تكرار صورة وأخيلته ومعانيه.

واجتمعت كل هذه الظواهر معا لتدفع الشعراء إلى الاهتمام بتوافه الأشياء وبالظواهر السطحية، والمعاني العامة التي لا تحتاج إلى عمق تفكير أو صدق انفعال. واستحال الشعر إلى صناعة ذهنية تشبه الصناعات اليدوية التي تحتاج إلى مهارة يد الصانع وحذقه، كما استحال إلى وسيلة رخيصة لاكتساب الرزق، يقوم على استخدامها غير ذوي المواهب الحقيقية، إلى جانب الموهوبين الذين قعدت بهم ثقافتهم المحدودة ولغتهم المبتذلة عن التحليق والإبداع.

وإذا نظرنا إلى حادثة تدمير بغداد على أيدي التتار وسقوطها غنيمة لهم، استشعرنا عظم هذه الحادثة التي كان ينبغي أن تترك آثارها العنيفة في نفوس الشعراء، ولكننا لا نرى إلا آثارا تافهة استجابت لها قرائح خامدة، كتلك الأبيات المصنوعة المتكلفة لابن أبي اليسر (٦٧٢ هـ/ ١٢٧٥ م) التي يقول فيها:

لسائل الدمع عن بغداد أخبار — فما وقوفك والأحباب قد ساروا
يا زائرين إلى الزوراء لا تفدوا — فما بذاك الحمى والدار ديار
تاج الخلافة والرُبع الذي شرفت — به المعالم قد عفاه اقفار
أضحى لِعَطْفِ البلى في ربعه أثَر — وللدموع على الآثار آثار
يا نار قلبي من نار لحرب وغى — شبت عليه ووافى الربع إعصار
علا الصليب على أعلى منابرها — وقام بالأمر من يحويه زنار

وقد عاشت دولة المماليك الأعاجم الذين ينتمون إلى جنسيات مختلفة في الشرق العربي الذي أصبحت مصر قلبه النابض ووريثة الزعامة الدينية والسياسية والثقافية، ثلاثة قرون، تميزت بالاضطراب السياسي العنيف، حتى أن بعض السلاطين لم يمكث في الحكم إلا بضعة أيام أو بضعة شهور. ولكن كانت هناك فترات استقرار تحققت فيها انتصارات كبيرة ضد التتار والصليبيين كانت مثار إلهام للشعراء، ومبعث فخرهم بقوة الإسلام، كما نجد في شعر لشهاب الدين محمود (٧٢٥ هـ/ ١٣٢٥ م) بمناسبة فتح عكا (٦٩٠ هـ/ ١٢٩١ م)، وإن كانت تثقله الزخارف البديعية وتكرار المعاني القديمة، يقول فيه.

الحمد لله ذلت دولة الصلب — وعز بالترك دين المصطفى العربي
هذا الذي كانت الآمال لو طلبت — رؤياه في النوم لاستحيت من الطلب
ما بعد عكا وقد هدت قواعدها — في البحر للشرك فيها كف مغتصب
لم يبق من بعدها للكفر مذ خربت — في البر والبحر ما ينجي سوى الهرب
كانت تخيلنا آمالنا فنرى — أن التفكر فيها غاية العجب

وعلى الرغم من اضطراب الأحوال الاجتماعية، وتفشي الجهل والفقر في الطبقات الشعبية وتعرض الناس لظلم المماليك وفسادهم، فإن الحياة الثقافية في مصر ظلت مزدهرة بفضل العلماء والشعراء الذين هاجروا إليها من الشرق فرارا من جحافل التتار، ومن العرب بعد ضغط النصارى على المسلمين في الأندلس، وبفضل علماء مصر الذين لاذوا بالعلم نأيا بأنفسهم عن الفساد المستشري في مجتمعهم.

وكان الشعر يصور في أحيان كثيرة جوانب من الحياة الاجتماعية بما فيها من مباذل وما فيها من جوانب مضيئة أيضاً، وقد يتضمن بعض الانتقادات الطريفة، كنقد الإدفوي (جعفر بن ثعلب ٧٤٨ هـ/ ١٣٤٧ م) لطرق التعليم في مصر، ومناهجه إذ يقول:

إن الدروس بمصرنا في عصرنا ... طبعت على لغط وفرط عياط
ومباحث لا تنتهي لنهاية ... جدلا ونقل ظاهر الأغلاط
ومدرس يبدي مباحث كلها ... نشأت عن التخليط والأخلاط
ومحدث قد صار غاية علمه ... أجزاء يرويها عن الدمياطي
وفلانة تروي حديثا عاليا ... وفلان يروي ذاك عن أسباط
والفرق بين غريرهم وغزيرهم ... وانصح عن الخياط والحناط
الفاضل النحرير فيهم دابة ... قول لرسطاليس أو بقراط
وعلوم دين الله نادت جهرة ... هذا زمان فيه طَيٌّ بساطي
ولى زماني وانقضت أوقاته ... وذهابه من جملة الأشراط

كذلك ينتقد أحد الشعراء ما شاع بين المتصوفة ـ وما أكثر جماعاتهم في ذلك العصر ـ من رقص وغناء في حلقات الذكر، بدعوى التهجد والعبادة فيقول:

متى سمع الناس في دينهم ... بأن الغنا سنة تتبع
وأن يأكل المرء أكل البعير ... ويرقص في الجمع حتى يقع
ولو كان طاوي الحشا جائعا ... لما دار من طرب واستمع
وقالوا سكرنا بحب الإله ... وما أسكر القوم إلا القصع
كذاك الحمير إذا أخصبت ... ينفرها ريها والشبع

ويعبر تقي الدين بن دقيق العبد (٦٨٥ هـ/ ١٢٨٦ م) عن ضيعة العلم وأهل الفضل في دولة المماليك الظالمة فيقول:

أهل المناصب في الدنيا ورفعتها ... أهل الفضائل مرذولون بينهم
قد أنزلونا لأنا غير جنسهم ... منازل الوحش في الإهمال عندهم
فما لهم في توقي ضرنا نظر ... ولا لهم في ترقي قدرنا همم

فليتنـا لـو قـدرنـا أن نعـرفهم   مقـدارهم عنـدنـا أو لـو دروه هم
لهم مـريحان من جهـل وفـرط غنى   وعنـدنـا المتعبـان العلم والعـدم

لقد ظهر في العصر المملوكي شعراء كثيرون من أمثال أبي الحسين الجزار (٦٧٩ هـ/ ١٢٨٠ م)، وسراج الدين الوارقي (٦٩٥هـ/ ١٢٩٥ م) ونصير الدين الحمامي (٧٠٨ هـ/ ١٣٠٨ م) وابن المرحل (٧١٦ هـ/ ١٣١٦ م)، وعلاء الدين الوداعي (٧١٦ هـ/ ١٣١٦ م)، وجمال الدين بن نباتة (٧٦٨ هـ/١٣٦٦ م)، وصفي الدين الحلي (٧٥٢ هـ/ ١٣٥١ م) عبروا عن ظواهر الحياة في عصرهم، وأحداثه السياسية والاجتماعية، ولكننا نحس في أشعارهم ضعف الفكرة وضحالتها، والاهتمام المطلق بالزخارف البديعية، وتهافت الصياغة وميلها إلى الأسلوب العامي. وقد اتجه معظمهم إلى المديح النبوي بسبب الإغراق في الاتجاه إلى الصوفية، وهو أمر طبيعي في الظروف السيئة التي عاش فيها الشعب العربي إبان تلك الفترة، ولكنهم جعلوا من هذا المديح مجالا لعرض فنونهم البديعية منذ كتب البوصيري (محمد بن سعيد ٦٩٦ هـ/ ١٢٩٦ م) بردته، وسار الشعراء على منواله، حتى لقد سميت هذه المجموعة من المدائح النبوية (البديعيات). وشغل الشعراء في العصر المملوكي بأغراض تافهة تدور حول ألوان من الدعابة والهزل والمجون وتستغل الطاقات التعبيرية في البلاغة كالتورية والكناية والجناس في خدمة أغراضها.

ونظرا لشيوع نظم الشعر في فئات مختلفة كأداة للتظرف، وظهور شعراء من عامة الشعب، بل من طبقاته الدنيا من بين أصحاب الحرف ومن شاكلهم من غير ذوي الثقافة، غلبت العامية على الشعر في موضوعاته وألفاظه وأساليبه، وتلقف الشعراء الأشكال الشعرية الشعبية التي ظهرت في الأندلس كالموشح والزجل، وما اشتق منها كالمواليا، والقوما، والكان كان، والدوبيت، والبليق فأكثروا منها. وظهرت في هذا المجال الشعبي لأول مرة نصوص مسرحيات شعرية كتبها شمس الدين محمد بن دانيال (٧١٠ هـ/ ١٣١٠ م) في خيال الظل وهو صورة من مسرح العرائس يقوم على إبراز العيوب الاجتماعية في سبيل الدعابة والإضحاك، ويختلط فيها الشعر بالنثر، والفصيح بالعامي.

ولما كان العصر العثماني (٩٢٣ ـ ١٢١٣ هـ/ ١٥١٧ ـ ١٧٩٨ م) ساءت الأحوال في البلاد العربية إلى حد كبير وفشا الجهل والفساد في مجتمعاتها وغلبت التركية على العربية إذ صارت اللغة الأصلية في المعاملات الرسمية، وفشت على ألسن الناس وانطفأت مصابيح الثقافة التي ظلت مضيئة في عصر المماليك وإن ـ كانت خافتة. وما أكثر من نجد من النظامين الذين يتلهون بالشعر في المناسبات العامة والخاصة، ولكن ما أندر الشعر الذي يستحق أن يسمى شعرا.

لقد عاش الشعراء يجترون معاني الأقدمين ويقلدونها دون وعي أو إحساس أو انفعال، وعمدوا إلى الحلى البديعية يستكثرون منها. كأنها الغاية من الشعر وشغلوا أنفسهم بتشطير الأبيات القديمة أو تخميسها، وتمطيط معانيها، وحشوها بالألفاظ المناسبة وغير المناسبة، والتراكيب الضعيفة العامية، مثلما نجد في شعر عبد الرحيم العباسي (٩٦٣ هـ/ ١٥٥٦ م) والشهاب الخفاجي (١٠٦٩ هـ/ ١٦٥٩ م) ومن أتى بعد هذا الجيل من شعراء العصر العثماني، حتى عهد الحملة الفرنسية على مصر (١٣١٣ هـ/ ١٧٩٨ م) التي تعد بداية العصر الحديث من أمثال عبد الله الشبراوي (١١٧٣ هـ/ ١٧٦٠ م)، وجعفر بن محمد البيتي (١١٨٢ هـ/ ١٧٧٧ م) وعلي ابن النصر ١٢٦٨ هـ/١٨٨١ م) والسيد إسماعيل الخشاب (١١٣٠ هـ/ ١٨١٥ م) والشيخ حسن العطار (١٢٥٠ هـ/ ١٨٣٥ م)، فقد تسابق شعراء هذا العهد في استكشاف ألوان من الصنعة التي تحتاج إلى جهد خارق في تكلف النظم، ولا تجدي شيئاً على مضمون الشعر أو شكله الفني. فهذا الشاعر السوداني الشيخ الأمين الضرير (١٣٠٣ هـ/ ١٨٨٤ م) يمدح الرسول صلى الله عليه وسلم بقصيدة تضمنت أسماء القرآن على حسب ترتيب المصحف مما يمثل تكلفا عسيرا، واقتسارا للمعنى واللفظ. وله أيضا قصيدة أخرى نبوية تقرأ على وجهين، بمعنى أن كل بيت ونصف بيت من الصنورة الأولى يمكن أن يؤلف بيتين في الصورة الثانية بقافية موحدة جديدة.

وجاء مع العثمانيين في القرن العاشر للهجرة نظام التأريخ الشعري، والأصل فيه اتباع النظام الهجائي الآرامي القديم المعروف بأبجد هوز، ويعطي كل حرف، رقما تدريجيا أي: ١، ٢، ٣ إلى عشرة، ثم يبدأ الحرف التالي

بعشرين، ثلاثين إلى مائة.

ثم يبدأ الحرف التالي بمائتين، ثلاثمائة إلى الألف، وهكذا. وأقبل شعراء هذا العهد على نظام التأريخ فزادوا صناعة الشعر برودة وتكلفا، حتى صارت القصيدة جدولا حسابيا. يمدح علي أبو النصر مهنئا فيؤرخ في كل شطر سنة ١٢٩٥ هـ يقول:

بشير الهنا لاحت بيمن قدومه ... بدور بها نور البشائر قد صفا
وبدر التهاني فاق بالأمس نوره ... فأهدى لنا أسنى السرور وأتحفا

وسادت في هذا العصر أيضا المقطعات الشعرية التي دعت إليها البطالة والفراغ والضعف الفكري، والتي تعتمد على مهارة الصناعة اعتمادا كليا. فمن أنواعها التطريز الذي يكون على صدر الأبيات أو أعجازها، أو على كليهما، بمعنى أن تؤلف الحروف الأولى، أو الأخيرة من الأبيات اسما يقصده الشاعر، وهو يضحي في سبيل ذلك بجمال المعنى ومعظم القيم الفنية في الشعر، كما نجد في قول السيد إسماعيل الخشاب:

إن الذي بالحسن خصك قد قضى ... أني ملاق في هواك منيتي
حسرات نفس عند كل تنفس ... ولظى اشتياق كاد يحرق مهجتي
مهلا فدتك النفس حسبك إنني ... لم يبق لي حبيك بعض بقيتي
دعني أقبل أخمصيك فإنها ... أقصى مرامي يا شفاي ومنيتي

فتكون الحروف الأولى من صدور الأبيات اسم أحمد المقصود بالتطريز، وكان الغزل بالمذكر الموضوع المفضل عند شعراء هذه الفترة تقليدا واتباعا.

ومن أنواع هذه المقطعات: الألغاز والأحاجي، والتوريات والفكاهات، والتضمين، والاقتباس، والتشطير والتخميس، وادعاء الثقافة باستخدام المصطلحات العلمية، أو رموز الصوفية.

وجاءت الحملة الفرنسية إلى مصر لتمزق قناع الجمود الذي أسدله الحكم العثماني على الفكر العربي، واستغرق التجديد الذي أراده محمد علي (١٢٦٥ هـ/

١٨٤٩م) ليدفع به دما جديدا في شرايين الحياة في العالم العربي كله فترة طويلة من الزمان، فلم يتجاوب الشعر في عهده مع انتصاراته العظيمة التي خاضها في السودان وفي الجزيرة العربية وفي الشام وغيرها من الأقطار، فهذا بطرس كرامة (١٢٦٧ هـ/ ١٨٥١م) شاعر الأمير بشير الشهابي (١٢٦٦ هـ/ ١٨٥٠م) لا يعنيه من فتح عكا التي فشل نابليون في اقتحامها ونجح إبراهيم بن محمد على (١٢٦٤ هـ/ ١٨٤٨م) غير تاريخ المعركة بالطريقة الحسابية مما يقتضيه ألفاظا محددة وحروفا بعينها يقول:

فتح به الفتح القريب مؤكد   وكواكب السعد المبين توقد
وبفتح عكة سيف إبراهيم قد   قال المؤرخ: ظافر ومقيد

ولم يكن سهلا على الشعراء أن يتخلصوا من أسر الشعر التقليدي المصنوع الذي اعتادوه، وظل كل متعلم أو نصف متعلم يجبر نفسه على قول الشعر تظرفا به، ومحاولة لإثبات مهارة حرفية بعيدة عن الإلهام والنبوغ، وكان لا بد للشعراء من عوامل جديدة تخرجهم عن طريقهم التقليدي المتوارث، وإلا فسوف يظلون عاكفين على أنفسهم، يدورون في حلقة مفرغة من الجمود والتفاهة. ولهذا كان الاتصال بين الشرق الضعيف المتخلف وبين الغرب القوى الناهض، بعد الحملة الفرنسية عاملا مهما ذا أثر فعال في حياة الشعر العربي، تمثل في إقبال علماء الغرب على نشر ذخائر التراث العربي، وانطلاق أبناء الشرق إلى أوروبا للنهل من ثقافتها.

وبدأ التعليم ينتشر في الشرق بمستوياته المختلفة، وأنشئت المطابع والصحف، وتداولت الأيدي الكتب المختلفة، وخاصة دواوين الشعراء في أزهى عصور العربية تتدارسها وتتزود منها وبدأت تظهر نتائج هذه العوامل الثقافية الجديدة في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي (الثالث عشر الهجري) في جيل من الشعراء وأساليبهم، من أمثال صالح مجدي (١٢٩٩ هـ/ ١٨٨١م) ومحمود صفوت الساعاتي (١٢٩٨ هـ/ ١٨٨١م) في مصر، ونصيف اليازجي (١٢٨٩ هـ/ ١٨٧١م) وفرنسيس المراش (١٢٩٢هـ/ ١٨٧٤م) في الشام، فكانت آثار قراءتهم للشعر العربي القديم في عصور ازدهاره وقوته، تبدو على أساليبهم، متصارعة مع

الأساليب التافهة القريبة من العامية المبتذلة، وكانت تتجاذب شعرهم موضوعات نابضة بالحياة، يدفعهم إلى التعبير عنها صدق انفعالهم وأخرى تتصل بمناسبات تافهة تجبرهم عليها تقاليد عصر الضعف والجمود. ولكن الذي لا شك فيه أن الشعر العربي ـ بعد زوال الحكم العثماني ـ قد بدأ يخرج من سجنه المغلق الذي عاش في ظلامه قرونا، أسيرا للفكرة التافهة، واللفظة المزركشة الفارغة، والتكلف الذي تضيع معه كل القيم الفنية التي أرسى قواعدها شعراء العرب الكبار في عصور الازدهار والقوة.

الشعر الحديث

بدأ إحساس الشعراء بالنفور من الأدب التقليدي الجامد الذي ورثوه من عصر الانحسار، منذ أواخر القرن التاسع عشر الميلادي (الثالث عشر الهجري)، وكان ذلك إيذانا بافتتاح عصر جديد تزول منه القيم الأدبية للعصور الوسطى، وتزدهر القيم العربية الأصيلة والغربية المستحدثة في مزاج متكامل.

وكان الفكر الأوروبي قد بدأ يتغلغل في الشرق العربي منذ عصر الحملة الفرنسية، وانفتاح مصر على أوروبا، وكذلك بلاد الشام، وخاصة لبنان التي تدفق إليها المبشرون من أوروبا وأمريكا. وبدأت نظم التعليم الحديثة تغزو العقول وتغير اتجاهاتها وطرق تفكيرها، بعد أن ران عليها الجهل فترة طويلة في عصر الانحسار الثقافي، أو غلب عليها جمود التعليم الديني الذي وصل إلى حالة يرثى لها في ضعف وسائله.

أراد الثوار إذن أن ينفضوا عنهم أكفان العصور الوسطى التي حصرتهم في موضوعات وأساليب تقليدية. يقول الشاعر الشامي رزق الله حسون (١٢٩٨ هـ/ ١٨٨٠م) في التعبير عن ذلك المعنى وفي وجوب رد الشعر إلى طبيعة مهمته فيكون غذاء للنفوس:

ليت شعري متى أرى شعراء الشرق يوما بفضلهم أغنياء
ورثوا من تقدموهم فنالوا شرَّ إرْثٍ مذلة وشقاء

بين هجو كالسب أو هو أدنى ومديح تعده استجداء
ليس كالمال للقرائح سم حين يلهو بيعا بها وشراء
إنما الشعر للنفوس غذاء أفسدوه فصيروه هذاء
يتبع الشعر أهله فامتهانا وابتذالا أو عزة وإباء

ولكن هذا التطور الذي أراده الشعراء استغرق وقتا طويلا حتى تتشربه نفوسهم، وتستوعبه عقولهم، فظلت دواوين أوائل الشعراء حتى بدايات القرن العشرين، تحمل صور الصراع بين القديم المنبوذ ـ بما فيه من تقليد ممل، وشعر مناسبات فارغة وعواطف زائفة، والتلهي بالأحاجي والزخارف البديعية ـ وبين الجديد الذي يعبر عن نفس الشاعر، وقضايا الإنسانية والوطنية ويسقط عن كاهله أساليب الزيف والبهرجة في الشكل والمضمون على السواء. فالساعاتي ينظم قصيدته في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم فيضمنها مائة وخمسين نوعا من البديع، وكأن ذلك الهدف الشكلي الصناعي كان غايته من القصيدة، بينما نرى صالح مجدي يهاجم سياسة إسماعيل (١٣١٣ هـ/ ١٨٩٥م) التي أدت بعد ذلك إلى احتلال مصر، فيقول في جرأة وحرارة وصدق:

رمى بلادكم في قعر هاوية من الديون على مرغوب جوسيار
وأنفق المال لا بخلا ولا كرما على بغي وقواد وأشرار
والمرء يقنع في الدنيا بواحدة من النساء ولم يقنع بمليار
ويكتفي ببناء واحد وله تسعون قصرا بأخشاب وأحجار
فاستيقظوا لا أقال الله عَثْرتكم من غفلة ألبستكم مَلْبَسَ العار

ولكن الذي عجل بإحداث ثورة التجديد ظهور الفكرة القومية والشعور بالانتماء إلى الوطن وخاصة بعد الثورة العرابية في مصر وثورة المهدي في السودان، وامتداد الحركة القومية العربية في مواجهة الحكم العثماني بالشام.

بين الإحياء والتقليد:

أراد المجددون من الشعراء في القرن التاسع عشر الميلادي أن يعبروا مسافة التخلف الواسعة في عصر الانحسار، بالارتداد إلى الينابيع الأولى للشعر العربي،

وخاصة في عهد الازدهار العباسي وأتاح لهم النضج الثقافي في عصرهم الاطلاع على دواوين الشعراء العظام، فانكبوا عليها يستوحونها، ويجعلونها نماذج أمام عيونهم يعارضونها، ويتمرسون بأساليبها العربية النقية الخالية من بهرجة الصناعة والتكلف، ويستلهمون موضوعاتها فيما يشغلهم من أمور أنفسهم ومشكلات حياتهم المعاصرة.

ويعد محمود سامي البارودي (١٣٢٢ هـ/ ١٩٠٤) رائد هذا الاتجاه الذي أعاد إلى الشعر الأصيل نبض الحياة من جديد فيما يشبه الإحياء الحقيقي. فقد استطاع أن يرتفع ببنائه الشعري ليحاكي نماذج المجلين من صفوة شعراء العرب، كما استطاع في الوقت ذاته أن يعبر عن نفسه وتجارب حياته مذ كان ضابطا صغيرا يشارك في الحروب، حتى صار زعيما في الثورة العرابية انتهى به فشل الثورة إلى حياة المنفى بعيدا عن أرض الوطن سبعة عشر عاما، فقد في أثنائها معظم أهله وأحبابه، وأتاحت له كل هذه التجارب الفنية فترة من التأمل وانفعالا وجدانيا صادقا، وبعدا عن المحاكاة الآلية للنماذج العظيمة التي استوعبها ونجح في النسج على منوالها. يقول البارودي في محنة منفاه:

أبيت في غربة لا النفس راضية ... بها ولا الملتقى من شيعتي كثب

فلا رفيق تسر النفس طلعته ... ولا صديق يرى ما بي فيكتئب

ومن عجائب ما لاقيت من زمني ... أني منيت بخطب أمره عجب

لم أقترف زلة تقضي علي بما ... أصبحت فيه فماذا الويل والحرب

فهل دفاعي عن ديني وعن وطني ... ذنب أدان به ظلما وأغترب

أثريت مجدا فلم أعبأ بما سلبت ... أيدي الحوادث مني فهو مكتسب

لا يخفض البؤس نفسا وهي عالية ... ولا يشيد بذكر الخامل النشب

وهذا الإحساس الذاتي الذي نجده في شعر البارودي مع سمو التعبير نجده في مواقف متعددة حتى ولو كانت تقليدية في إطارها العام، مثل شعره الغزلي، أو وصفه للطبيعة.

ويكون شعراء الاتجاه إلى الاحياء، أو الشعراء التقليديون ـ كما يسمون

أحيانا ـ في موقفهم من استيحاء التراث ومحاكاة نماذجه من حيث المعاني والصور والأخيلة ونهج القصيدة والأسلوب والموسيقى. وهم يتبارون في جزالة العبارة والبعد بها عن لين المولدين وضعف الركاكة والعامية، وغير ذلك من سمات عصر الانحسار. وتحس في موسيقاهم إيقاعا عالي النبرة، مجلجلا يصلح للإنشاد في المحافل العامة، بدلا من تناقله على شفاة الرواة كما كان الحال في العصور القديمة. ولكنهم في الوقت ذاته لا ينفصلون بوجدانهم عن تجاربهم الذاتية، ولا عن القضايا السياسية والاجتماعية التي تشغل عصرهم.

وعلى الرغم من الاتفاق في الاتجاه العام بين الشعراء التقليديَن، إلا أن فروقا شخصية في طبيعة كل منهم ونشأته وثقافته، أو من التعبير عن أنفسهم، أو عن قضايا عصرهم، لم يكن واحدا. فالشاعر اللبناني إبراهيم اليازجي (١٣٢٤ هـ/ ١٩٠٦م) تتحقق في عصرهْ الجزالة ومتانة النسج وسمو العبارة ولكنه مشدود إلى الموضوعات التقليدية القديمة، وإلى الأغراض الثابتة التي يضمها نهج القصيدة العربية، قليل الالتفات إلى نفسه والتعبير عن تجاربه الخاصة. والشاعر العراقي محمد سعيد الحبوبي (١٣٣٤ هـ/ ١٩١٦م) يسرف في شعر المناسبات العامة العادية فتختفي ذاتيته الخاصة في طياته، وتستبد به الصنعة، فيعيش أسير الصور التقليدية. ونرى الشاعر المصري إسماعيل صبري (١٣٤١ هـ/ ١٩٢٣م) يهتم بالتعبير عن عواطفه ويتحلل إلى حد كبير من الشعر التقليدي في موضوعاته وأساليبه وصوره. وتظهر الفروق أوضح ما تكون في الأجيال التالية من الشعراء التقليدين. فجميل صدقي الزهاوي (١٣٥٤ هـ/ ١٩٣٦م) قد استهوته العلوم الحديثة، فنزع في شعره منزعا عقليا بعيدا عن العواطف والأحاسيس الذاتية، وأثقلت شعره الحقائق والنظريات وما فيها من روح تقريرية وطابع الجمود. وقد ضحى من أجل الفكرة بجمال اللفظ وحلاوة التعبير وإبداع الصورة وتأثر بهذا المنزع العقلي حتى في شعره الغزلي، وشعر القضايا السياسية والاجتماعية. وقد ضمن آراءه الثورية المتحررة من كل قيد قصيدته المطولة (ثورة في الجحيم) فهو يتساءل فيها عن الملائكة والشياطين والجن فيقول:

قال ماذا رأيت في الجن قبلا ومن الجن صالح وشرير

ثم في جبريل الذي هو بين الله ذي العرش والرسول سفير
ثم في الأبرار الملائكة حول العرش والعرش قد زهاه النور
قلت لله في السموات والأرض وما بينهن خلق كثير
غير أني أرتاب في كل ما قد عجز العقل عنه والتفكير
لم يكن في الكتاب من خطأ كلا ولكن قد أخطأ التفسير

ومعروف الرصافي (١٣٦٤ هـ/ ١٩٤٥م) يهتم في شعره بقضايا السياسة والاجتماع، ويصور مشاهد بائسة من صميم الحياة الاجتماعية الواقعية زاخرة بالعاطفة المتأججة، ولكنها تفتقد روعة الخيال ورونق التعبير وتمتلىء بالصور التقليدية، وبمظاهر الصنعة البديعية المتكلفة، على الرغم من محاولة الرصافي صياغة قصائده الاجتماعية في صورة قصصية. ومحمد عبد المطلب (١٣٥٠ هـ/ ١٩٣١م) ظل مرتبطاً في شعره بروح البادية العربية في عصورها الأولى بأراكها وخزاماها، وكل صورها ومعانيها، وإن كان قد تخلص من ضعف التوليد في الأسلوب، ورد الشعر إلى جزالة ورصانة وقوة سبك.

ويعد أحمد شوقي (١٣٥١ هـ/ ١٩٣٢م) أبرز شعراء الاتجاه التقليدي لا من حيث اهتمامه الموضوعي بقضايا السياسة والاجتماع، بل من حيث جمال صياغته للعبارة الشعرية وإحساسه المرهف بإيقاع الألفاظ وتناغمها، وإبداعه الصور الفنية الدقيقة في إطار التراث العربي الأصيل. كذلك قدم للشعر العربي الحديث أصول المسرح الشعري برواياته التي استوحى معظمها من تاريخ العرب أو المصريين، بغض النظر عن افتقاد هذه المسرحيات بعض قواعد البناء المسرحي.

وكما يختلف شعراء مرحلة الإحياء والتقليد في اتجاهاتهم وموقفهم من التراث الأصيل، وميراث عصر الانحسار الذي كانوا قريبين منه والنزوع إلى التجديد، تختلف الأقطار العربية نفسها في البدء التاريخي لهذه المرحلة، فبينما نجدها مبكرة في مصر والشام، تأخر ظهورها في بقية العالم العربي لظروف سياسية وثقافية، فتأخر ظهورها قليلا في العراق وتأخر ظهورها كثيرا بدرجات متفاوتة في الجزيرة العربية

والسودان والمغرب العربي بأقطاره المختلفة. كذلك كان لرواد هذه المرحلة في مصر أثر واضح في بعض شعراء البلاد العربية الأخرى، مثلما نجد تأثير البارودي وشوقي في الشاعر السوداني محمد سعيد العباسي (١٣٨٦ هـ/ ١٩٦٥م) الذي يعد من رواد حركة الإحياء في الشعر السوداني الحديث. كذلك تختلف البلاد العربية في حياتها الراهنة ـ في وجود هذا الاتجاه التقليدي وفي قوته. فلا يزال في العراق متمثلا في شعر أحمد الصافي النجفي (١٣٩٨ هـ/ ١٩٧٧م) وهو يتميز باتجاهه إلى تحليل عواطفه ووصف تجاربه الذاتية، إلى جانب الاهتمام بقضايا المجتمع العراقي والإنسان العربي بوجه عام.

وهو يهتم بالوحدة الموضوعية في قصيدته، ولكن أسلوبه المباشر ولغته التي تقترب كثيرا من النثر نتيجة استرساله في أفكاره دون تعمق، يجعل شعره خافت الإيقاع، بعيدا عن حرارة الانفعال وروعة التصوير.

ولا يزال في العراق محمد مهدي الجواهري (ولد ١٣٠٨ هـ/ ١٩٠٠م) وهو يختلف عن النجفي في صدق انفعاله وحرارة عاطفته التي تلتهب بالثورة، فيزحم شعره بالصور والموسيقى الصاخبة ويتعسف أحيانا في صف العبارة الشعرية في ألفاظها وتراكيبها، وخاصة حين يسترسل في تحليل متصل يذكرنا بمنحى ابن الرومي، ولكن بناءه الشعري الذي يضاهي نماذج الفحول من الشعراء العباسيين في مجمله، قد اتسع ـ إلى جانب شعر المناسبات السياسية والاجتماعية والغزل ووصف الطبيعة وغير ذلك من الأغراض التقليدية ـ للثورة الاجتماعية والسياسية التي يعبر بها عن ضيقه بالسياسة المتبعة في بلاده ـ في وقت ما ـ التي لا تتفق مع اتجاهه المذهبي.

يقول في مقطع من قصيدته المطولة (تنويمة الجياع).

نامي جياع الشعب نامي   الفجر آذن بانصرام
والشمس لن تؤذيك بعد بما توهج من ضرام
والنور لن يعمي جفوننا قد جبلن على الظلام
نامي كعهدك بالكرى   وبلطفه من عهد حام

نامي غد يسقيك من عسل وخمر ألف حام
أجر الذليل وبرد أفئدة إلى العليا ظوامي
نامي وسيري في منامك ما استطعت إلى الأمام
يوصيك أن لا تطمعي من مال ربك في حطام
يوصيك أن تدعي المباهج واللذائذ للئام
وتعوضي عن كل ذلك بالسجود وبالقيام

ولا يزال في السودان من أصحاب الاتجاه التقليدي عبد الله الطيب المجذوب (ولد ١٣٤٠ هـ/ ١٩٢١ م) وعناصر التقليد في شعره واضحة يحاول أن يحاكي بها النماذج الجاهلية، من حيث نهج القصيدة وبناؤها الفني، ولغتها وصورها، ومعانيها، على الرغم من اهتمامه بالقضايا السياسية في بلاده، وبتحليل عواطفه، وبأحداث يومية عادية، شأن المجددين من الشعراء.

وزخرت الحياة الأدبية في مصر بالعديد من شعراء الاتجاه التقليدي من أمثال علي الجارم (١٣٧٠ هـ/ ١٩٤٩ م) الذي كان أمينا على إطار الشعر التقليدي، ولم يفسح لعواطفه غير حيز ضئيل من شعره، وأخضع معظمه للمناسبات العامة والخاصة. وأحمد محرم (١٣٦٤ هـ/ ١٩٤٥ م) الذي حاول أن يكتب ملحمة عربية سماها (الإلياذة الإسلامية) تناول فيها سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم ولكنها تخرج عن الخصائص الفنية للملحمة، إذ تشمل الحرب وغير الحرب مما يقع في سيرة الرسول، كما أنه يلتزم فيها التزاما كاملا وقائع التاريخ وحقائقه، فيبعد بذلك عن الروح القصصية في الملحمة، كذلك تفتقد الإلياذة الإسلامية الوحدة الفنية، وتميل إلى التفكك والغنائية، مع التزام الشاعر بكل مقومات الشعر التقليدي في البناء الشعري والأسلوب. وعزيز أباظة (١٣٩٤ هـ/ ١٩٧٣ م) الذي التفت إلى عواطفه وعبر عن وجدانه، ولكن بأسلوب تقليدي يلتزم فيه الألفاظ الغريبة البعيدة عن لغة العصر، والنسيج التقليدي للعبارة الشعرية، وصور الشعر القديم المأثورة وأخيلته. وقد تابع خط شوقي في الشعر المسرحي. ولم يتأثر به في اختياره موضوعات مسرحياته فحسب، بل تأثر بطريقته في رسم الشخصيات وإجراء الحوار، والاعتماد على النزعة الغنائية في المواقف التي تتقد فيها

الانفعالات والنزعة الخطابية في المواقف الحماسية، مع التزام قواعد الشعر التقليدي وعناصره الفنية.

ويضيق المجال عن استيعاب كل أعلام مرحلة الإحياء والتقليد في العالم العربي، التي بدأت في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي واستمرت آثارها حتى الآن، على الرغم من وجود مدارس شعرية أخرى عارضتها وصارعتها، ولكنها ظلت مسيطرة على الشعراء الذين يعيشون بوجدانهم في التراث العربي القديم، ومهما اتسع شعرهم لتجارب حديثة فضلوا أن يصوغوا تجاربهم في إطار عناصر الشكل القديم، فحافظوا على البحور الشعرية المألوفة، والقافية الموحدة، وتعددت الموضوعات لديهم في القصيدة الواحدة، وظلت وحدة البيت مسيطرة عليهم، وكذلك المعجم الشعري القديم والتراكيب والصور. ومنهم من أسرف في احتذاء القديم حتى كان يستهل قصيدته ببكاء الأطلال، ولكن منهم أيضا من مال إلى التجديد وبحث عن موضوعات مبتكرة مثلما فعل الشاعر السوري رزق الله حسون الذي استمد بعض قصائده من قصص التوراة، ومن قصص الشاعر الروسي كريلوف Krylov، وساقه التجديد إلى كتابة بعض أشعاره مرسلة بلا قواف، غير أن ذلك كله كان في إطار تقليدي، تتمثل فيه العناصر الفنية لهذه المرحلة.

طلائع الرومانسية:

بعد أن قام شعراء الإحياء بدورهم الكبير في إعادة الشعر العربي إلى التدفق في مجراه الأصيل الذي اختطه في العصور الذهبية، ونفوا عنه ـ بقدر استطاعتهم ـ ظواهر الضعف والانحلال التي كانت سائدة في عصر الانحسار، جدت عوامل سياسية واجتماعية وفكرية على العالم العربي ـ فيما بين الحربين العالميتين ـ هزته في أعماقه، وغيرت من قيمه ونظرته إلى الوجود، ودعت الناس إلى الثورة على كل ما هو راسخ في مجتمعهم، ومنه الشعر. ووجد الشعراء أنفسهم مدفوعين إلى التيار الرومانسي الثائر على سيادة المنطق والعقل في الفن، الذي نشأ في أوروبا ليواجه التيار الكلاسيكي الرتيب بكل ما فيه من معوقات تحول دون الفرد وحريته، ويدعو

إلى اتخاذ العاطفة أساسا في التجربة الفنية وكذلك الحدس.

ولما كانت الكلاسيكية تقوم أساسا على التقليد والاتباع، اتخذت الرومانسية سبيل الإبداع، لأنه ينبع من مبدئها الأساسي وهو الحرية، فالنفس الرومانسية تؤمن إيمانا قويا بالإنطلاق والتحرر والتنفيس عن الرغبات المكبوتة في العقل الباطن، ومن هنا كان للخيال دور كبير في المذهب الرومانسي لأن الشاعر يعتمد عليه اعتمادا كبيرا في ممارسته حريته وارتياد آفاق جديدة يحلق فيها.

وأشبهت ظروف سيادة المذهب الرومانسي في أوروبا ـ من جوانب كثيرة ـ ظروف تسلله إلى العالم العربي، ومصارعته للتقليديين بالثورة عليهم، والسخرية بالمضمون والشكل في شعرهم ومحاولة تحطيم الشكل التقليدي للقصيدة، والاهتمام بالمضمون أكثر من الاهتمام بالشكل. ولا شك أن اتساع قاعدة الثقافة الغربية واطلاع الشعراء العرب على آثار الحركة الرومانسية المجددة في أوروبا كانا من العوامل الفعالة في التعجيل بظهور طلائع الرومانسية العربية في الربع الأول من القرن العشرين الميلادي (الرابع عشر الهجري). وقد كان لخليل مطران (١٣٧٠ هـ/ ١٩٤٩ م) دور طليعي في تغيير مسار الشعر العربي الحديث من التقليد إلى الإبداع الرومانسي، فقد اتجه بشعره للتعبير الحي عن وجدانه وتجاربه الذاتية، وخطراته النفسية.

وهو في هذا التعبير ـ كما في قصيدة الأسد الباكي ـ مثقل بالأسى والشجن، شأن الرومانسيين جميعا، لثورتهم على مجتمعهم، وتعلقهم بمثال لا يوجد إلا في خيالهم، واصطدامهم بالواقع ومرارته. وكثيرا ما لجأ مطران إلى الطبيعة فتناولها تناولا جديدا، بعيدا عن التسجيل التصويري الجامد ـ كقصائده إلى نرجسة، ومن غريب إلى عصفورة مغتربة، ووردة ماتت، وغيرها. بل جعل من عناصرها كائنات حية تتجاوب مع مشاعره، وتنفعل بأحزانه وعواطفه. وكانت الطبيعة دائما بالنسبة للرومانسية مجالا للهروب من الواقع ومن العالم المصطنع الذي تمنع عاداته وتقاليده الإنسان من الانطلاق فيه، والشعور القوي بالحرية.

يقول مطران في إحدى قصائده معبرا عن رغبته القوية في الانطلاق كالطائر:

يـا أيهـا الـطائـر المـغني | بـلا نـشـير ولا نـظيـم
مـن لي بشـدو طـليق وفن | كشـدوك المـطرب الـرخيم
فـأنت تشـدو بـلا بيـان | ومـا تـشـاء المنى تجـيـد
ونـحـن بـالـلفظ والمعـاني | نعجـز عن بعض مـا نـريـد
أعـر جنـاحيـك يـا رفيق | أطـر وأمـرح خـلي بـال
من سـاكب النور لي رحيق | وفـسـحـة الجـوّ لي مجـال

وإلى جانب هذا التجديد في مضمون الشعر وفي صياغته عند مطران نجد له مجموعة من القصص الدرامي، وهو اتجاه جديد في الشعر العربي الحديث، بلغ مطران في بعض نماذجه ـ مثل فتاة الجبل الأسود ـ قدرا كبيرا من الاتقان، لم يبلغه معاصروه من الذين كانت لهم مثل هذه المحاولات. وقد ساعده على ذلك اختياره لموضوعات قصصه من واقع الحياة الإنسانية، وتمثيلها لعناصر صراع واقعية بين الخير والشر، أو الغنى والفقر أو الحرية والعبودية. وغالبا ما كانت هذه القصص رموزا تكشف عن طبيعة الصراع بين الشعب العربي والاستعمار الذي كان جاثما في أرضه. ولعل أهم ظواهر التجديد عند مطران والبعد عن الاتجاه التقليدي، أن القصيدة في شعره أصبحت ذات وحدة عضوية وفنية متكاملة، ولم يعد البيت وحدة مستقلة، بل صار جزءا من بنية حية تعبر عن تجربة واحدة. كذلك خرج مطران على نظام القافية الواحدة المطردة، واستكثر من المقطعات ذات القوافي المتغيرة، وتنقل في بعض قصائده بين بحرين في محاولة لتجديد موسيقى الـوَزْن، على أن هذه النزعة المبكرة عند مطران كان لا بد أن تقترن بمظاهر تقليدية، وبآثار مرحلة الإحياء التي كان ينتمي إليها زمنا وند عن سربه فيه. فقد ظل أسلوبه التعبيري وسطا بين أسلوب التقليديين بصوره وأخيلته المأثورة وبنائه الجزل، وبين أسلوب الرومانسيين الذي يعتمد على التجديد في الصور والأخيلة والتراكيب.

ولا شك أن خليل مطران بظروف حياته الخاصة ومكوناته العقلية والثقافية، قد تقدم بالشعر العربي الحديث خطوة تجديدية، وهيأ السبيل لنزعات التجديد والثورة على الشكل التقليدي للقصيدة، وكانت هذه النزعات تطل من حين لآخر

في أشعار التقليديين، ولكن بروزها في شعر مطران عمق مجراها، وافسح لها طريق التمكن والاستمرار.

الرومانسية العربية في أوجها:

لم تكن مصادفة أن تظهر في وقت متقارب في مصر مدرسة الديوان التي تضم عباس محمود العقاد (١٣٨٣ هـ/ ١٩٦٤ م)، وإبراهيم عبد القادر المازني (١٣٦٨ هـ/ ١٩٤٦ م) وعبد الرحمن شكري (١٣٧٧ هـ/ ١٩٥٨)، ومدرسة المهاجر الأمريكي التي كان من أعلامها جبران خليل جبران (١٣٤٩ هـ/ ١٩٣١ م)، وميخائيل نعيمة (ولد ١٣٠٧ هـ/ ١٨٨٩ م) ونسيب عريضة (١٣٦٥ هـ/ ١٩٤٦ م) وإيليا أبو ماضي (١٣٧٥ هـ/ ١٩٥٧)، فقد كانت العوامل التي دفعت إلى الثورة على الشعر التقليدي شديدة التقارب، والعوامل التي أدت إلى الإقبال على الرومانسية تكاد تكون واحدة.

وقد دعت مدرسة الديوان إلى الاتجاه إلى الوجدان وتصوير الخطرات النفسية، والالتفات إلى الطبيعة من خلال عواطف الشاعر والتأمل العميق في الناس والحياة، والمطالبة بالوحدة العضوية للقصيدة، بحيث تكون عملا فنيا تاما، والتحرر من أسر القافية الواحدة والألفاظ الغريبة، والصور التقليدية، وغير ذلك من ألوان التجديد في المضمون والشكل، التي أوسع لها أقطاب المدرسة كتاباتهم النقدية المستمدة من ثقافتهم الغربية الواسعة وخاصة تلك التي استمدوها من الرومانتيكيين الإنجليز من أمثال كولردج Coleridge وهازلت Hazlitt وقد حقق أقطاب المدرسة في شعرهم بعض ما دعوا إليه في نقدهم فكانت قصائدهم في معظمها تعبيرا وجدانيا عن تجربة شعرية، وموقف من الحياة والطبيعة والنفس البشرية، ولكنهم عجزوا عن تحقيق ما دعوا إليه بالنسبة لعناصر الشكل، من حيث المعجم الشعري، وبناء الأسلوب، والموسيقى والمفهوم الجديد للصورة ودورها في الشعر، فقد ظلوا في ذلك كله متعلقين بالتراث، يصوغون أفكارهم الجديدة، وتأملاتهم في الإطار الشكلي التقليدي، إلا من بعض محاولات في التحلل من القافية لم يكتب لها الاستمرار.

يقول عبد الرحمن شكري في معنى الشعر كما يراه أصحاب مدرسة الديوان بعيدا عن الاتجاه التقليدي:

ولو سفلت إلى حيث القريض لغا … بين الأثافي وربع المنزل الفاني
ولو سفلت فقلت الشعر في خبر … من السياسة في زور وبهتان
ولو سفلت فقلت الشعر مبتذلا … في وصف مخترع أو ذم أزمان
لقيل نِعْم لعمري أنت من رجل … جم المحاسن من صدق وتبيان
وإنما الشعر تصوير وتذكرة … ومتعة وخيال غير خوان
وإنما الشعر إحساس بما خفقت … له القلوب كأقدار وحدثان

ويكثر في شعر مدرسة الديوان السعي وراء المثل الأعلى الذي ينشده الرومانسي في عالم غير منظور، كما تسمع أنينهم الدائم وشكواهم من الزمان، ويتخذون من مظاهر الطبيعة رموزا لأحاسيسهم وملاذا لغربتهم النفسية عن عالمهم الأرضي، فهذا العقاد يخلع على الليل والبحر مشاعره الذاتية فيقول:

غرب البدر أم دفين بقبر … وهو والنجم أم أوى خلف ستر
ضل هادي العيون واحلولك الليل … فلا فرق بين أعمى وهر
ماج حتى كأنما يصدم البحر … بموج من بحره مُسْتكبِر
وترى البحر تحسب الماء حبرا … وكأن السماء أعماق بحر
ظلمات تحيط بالطرف أنى … امتد لم يعد مده قيد شبر
وكهذا الظلام خير من النور … إذا كنت لا ترى وجه حر
هاهنا أطلق العنان لأشجاني … وأبكي نفسي وأنشد شعري

ويصل امتزاج المازني بالطبيعة إلى أقصاه حين يتمنى أن يكون حبه وردة يخلع عليها كل جمال يستشعره في الطبيعة الحانية، ويتسع خياله وهو يعيش بوجدانه في الطبيعة، ويتمنى أن يكون حمامة صداحة في حنايا الشجر فيقول:

يا ليت حبي وردة … تروق حسنا من نظر
يومض فيها ظلها … مبتسما إلى الغدر
تفاوح الغيث كما … فاوح شعري من سحر

أبكي إذا ألوت بها هوج الرياح والمطر
أبكي وأستبكي لها بمعزل عن البشر
أو ليتني حمامة أصدح في ضوء القمر
حتى إذا عاد الربيع واكتسى الروض حبر
غنيتها مؤهلا مرحبا بين الشجر

وعلى الرغم من هذا الاتجاه الوجداني الجديد في شعر مدرسة الديوان، وظهور شعر التأمل والفكرة الذي يقترن أحيانا بالجفاف كما نرى في بعض شعر العقاد، وعلى الرغم من استمدادهم بعض قصائدهم من الشعر الرومانسي الإنجليزي إلى حد ترجمة بعض قصائده ترجمة كاملة، إلا أن عناصر الشكل كانت في معظم نتاجها تقليدية، يخضعون فيها لطبيعه الإيقاع في الشعر العربي القديم وما تحدثه القافية من مسايرة للبناء التقليدي، كما خضعوا للإطار الشعري القديم، فظهر ذلك في معارضتهم لبعض الشعراء القدماء واستخدام الصور والعبارات التي أصبحت قوالب مشتركة بين الشعراء العرب. ولم تكن مدرسة المهاجر الأمريكي في بدايتها أكثر بعدا من هذا الجانب التقليدي في شعر مدرسة الديوان من ناحية الشكل، بل لعلها كانت لا تزال أسيرة المضمون التقليدي أيضا، كما يتضح لنا في ديوان (سمات الغصون) لسليمان داود سلامة و(نغمات الرياض) لرزق حداد، والأشعار الأولى لإيليا أبي ماضي ورشيد سليم الخوري (ولد ١٣٠٥ هـ/ ١٨٨٧ م).

غير أن النزعة الوجدانية واستبطان النفس، والالتفات إلى العواطف الانسانية، مع محاولة التجديد في عناصر الشكل، بكسر رتابة القافية الموحدة، والموسيقى الصاخبة، واختيار الألفاظ الهَامِسَة من لغة الحياة اليومية، كل ذلك بدأ يظهر في أشعار المهاجرين إلى الأمريكتين من أبناء الشام، وكان جبران خليل جبران أسبق المتأثرين بالنزعة الجديدة الثائرة على مدرسة التقليد.

يقول في (أغنية الليل) مندمجا بكيانه وحسه في الطبيعة:

سكن الليل وفي ثوب السكون تختبي الأحلام

وسعى البدر وللبدر عيون ترصد الأيام
فتعالي يا ابنة الحقل نزور كرمة العشاق
علنا نطفي بذياك العصير حرقة الأشواق
اسمعي البلبل ما بين الحقول يسكب الألحان
في فضاء نفحت فيه التلول نسمة الريحان
لا تخافي يا فتاتي فالنجوم تكتم الأخبار
وضباب الليل في تلك الكروم يحجب الأسرار
لا تخافي فعروس الجن في كهفها المسحور
هجعت سكرى وكادت تختفي عن عيون الحور
ومليك الجن إن مَرَّ يروح والهوى يثنيه
فهو مثلي عاشق كيف يبوح بالذي يضنيه

وليس من اليسير إصدار أحكام واحدة للتعبير الصحيح عن موقف شعراء المهاجر الأمريكي من قضية التجديد والتقليد في الشكل والمضمون، أو لوصف المستوى الفني لأشعارهم من وجهة نظر نقدية محايدة، فالشاعر الواحد قد يختلف موقفه من التجديد والتقليد من قصيدة لأخرى، وكذلك مستواه الفني، غير أن ظواهر عامة مشتركة يمكن ملاحظتها عند شعراء هذه المدرسة، وهي نفسها عناصر الرومانسية الأوروبية الأصيلة التي تهتم بالتجارب الذاتية المختلفة، وتنزع إلى الثورة على المجتمع والرفض لأكثر ما تواضع عليه الناس، ونشدان المثل الأعلى باعتباره قمة السعادة للفرد. ولكن الشاعر الرومانسي يصطدم بالواقع المر فتغيم أمامه الرؤى، ويصبح في حالة من القنوط واليأس، تدفعه دائماً إلى إظهار اللوعة والألم، بل تدفعه أحيانا إلى طلب الموت الذي يعده راحة كبرى من عناء الحياة الواقعية المرة.

والطبيعة مجال رحب للهروب من الواقع والعالم المصطنع الذي تمنع الانطلاق فيه العادات والتقاليد، ولكن بعض الشعراء الرومانسيين من المهاجرين كان تصورهم لعالم المثال أرفع من كل مجال تحتويه الطبيعة. ولعل قصيدة (أمنية الهة) لإيليا أبي ماضي تصور ذلك أبلغ تصوير، فقد تخيل الشاعر أن أحد الآلهة

افْتَنَّ في الخلق والابتكار ليحقق لحبيبته وجود شيء تباهي به بنات جنسها فكسا الأرض بالأزهار الرائعة ورصع السماء بالكواكب اللامعة، وأفاض الماء والعطر والنور في الجنان والمروج، فلما رأت حبيبته ما أبدعت يداه تمنت أن ترى عالما أرقى وأكمل مما أبدعه. ونفس الرومانسي وعقله مجال رحيب للصراع بين القوى والأفكار المتعارضة، أو بين ثنائية الأفراد التي تتجسد له في صورة كثيرة: الخير والشر، العدل والظلم، الروح والجسد الجهل والعلم، الجمال والقبح، الكمال والنقص، الإيمان والإلحاد.

وقد كتب شعراء مدرسة المهاجر قصائد وأقاصيص شعرية في تصوير ألوان من هذا الصراع، فنجد فوزي المعلوف (١٣٤٩ هـ/ ١٩٣٠ م) يصور الصراع بين الروح والجسد في قصيدته (على بساط الريح) فيقول:

بين روحي وبين جسمي الأسير
كان بُعْدُ
ذُقْتُ مُرَّه
أنا في الأرض وهي فوق الأثير
أنا عَبْدُ
وهي حُرَّه

أنا عبد الحياة والموت أمشي مُكْرَهاً من مُهودِهَا لِقُبورِه
عبد ما ضمت الشرائع من جَوْر يخط القوي كل سطوره
بيراع دَمُ الضعيف له حبر ونوح المظلوم صوت صريره
أنا عبد القضاء تملأ نفسي رهبة من بشيره ونذيره
كل ما بي م الكون أعمي ومنقاد على رغمه لأعمى نظيره
غير روحي فالشعر فكَّ جناحيها فطارت في الجو فوق نسوره
تنتحي عالم الخلود لتحيا حرة بين روضه وغديره

وتسيطر على ميخائيل نعيمة فكرة الصراع بين الخير والشر في كثير من قصائده مثل (الخير والشر)، و(أنشودة)، وكذلك الصراع بين الشك واليقين كما نرى في قصيدته (أوراق الخريف) و(النهر المتجمد).

وقصيدة الطلاسم لإيليا أبي ماضي صورة تعبيرية واضحة عن النزعة اللا أدرية، أو حالة التردد بين الشك واليقين في محاولة الوصول إلى الحقيقة، وهو في ذلك يتابع الفلاسفة الأقدمين الذين كانوا يبحثون عن معاني حوادث الوجود، فكان لا بد لهم أن يتوقفوا طويلا عند كل أمر له صلة بتاريخ الانسانية، ليستشفوا العلاقة بين الحوادث وبين الغاية الأساسية للوجود، فكل شيء له معنى، ولكن ليس في ذاته، أو من أجل ذاته، بل من أجل الحياة الانسانية، ومن أجل تحقيق الغاية الإلهية التي رسمها الله القدير للكون. وقد عبر القديس أوغسطينس Augustine عن روح القرون الوسطى إزاء الكون حين كان يهتف من أعماق نفسه الباطنة بحثا عن الله فيقول: لقد سألت الأرض فأجابتني (أنا لست هو) وردد كل ما فيها هذا الجواب، وسألت البحر والأعماق والكائنات الزاحفة فأجابت (لسنا إلهك) (ابحث عنه في العلاء) وسألت الهواء المتحرك فأجاب الهواء، وردت جميع الكائنات التي تعيش فيه (أنا لست الله)، ثم سألت السموات والشمس والقمر والنجوم فقالت (لسنا الله الذي تبحث عنه). وعندها أجبت جميع الأشياء التي أبصرتها بأم عيني (لقد قلت عن الله إنك لست هو، ألا تخبرينني شيئاً عنه) فتهتف كلها بصوت عال: (لقد خُلِقْنا). فالكون إذن ممتلىء بأسرار ورموز، وعلى العقل الإنساني أن يسعى لاكتشافها وحلها، غير أن العقل يعجز عن حل هذه الرموز بسبب حدوده الضيقة.

ولا شك أن كلام القديس أوغسطينس والمغزى الذي يرمى إليه يكاد يكون هو الأصل الذي استقى منه إيليا أبو ماضي فكرة الطلاسم، وخاصة أن الله الذي يسعى إليه القديس أوغسطينس هي الحقيقة في عرف الفلاسفة وهي التي كان ينشدها ويسعى وراءها إيليا في الطلاسم.

ويصور إيليا أبو ماضي النزعة اللا أدرية تجاه أسرار الكون في مقدمة الطلاسم فيقول:

جئت لا أعلم من أين ولكني أتيت
ولقد أبصرت قدامي طريقا فمشيت

وسأبقى ماشيا ان شئت هذا أم أبيت
كيف جئت، كيف أبصرت طريقي
لست أدري

وطريقي ما طريقي أطويل أم قصير
وهل أنا أصعد أم أهبط فيه أم أغور
أأنا السائر في الدرب أم الدرب يسير
أم كلانا واقف والدهر يجري

لست أدري

أتراني قبلما أصبحت إنسانا سويا
كنت محوا أم تراني كنت شيا
ألهذا اللغز حل أم سيبقى ابديا
لست أدري، ولماذا لست أدري

لست أدري

وكل شاعر عربي رومانسي النزعة ظهر في فترة ازدهار الشعر الوجداني في فترة ما بين الحربين العالميتين على وجه الخصوص، له عالمه الخاص ورؤاه وصوره وموسيقاه ومعجمه الشعري، على الرغم من الظواهر الرومانسية المشتركة التي تقرنه بغيره في هذا الاتجاه. ويصعب على الباحث أن يُجْمِل خصائص الرومانسيين العرب في شتى البلاد العربية، ولكن حسبنا تقديم نماذج لنزعاتهم تؤلف في النهاية صورة متصلة الأجزاء لهذا التيار الذي أعانت على قوته الظروف السياسية والاجتماعية والنفسية التي مر بها العالم العربي في الفترة التي أشرت إليها.

وقد ضمت شعراء الرومانسية في مصر مدرسة أبولو التي تعد في الحقيقة رابطة للشعراء أكثر مما تعد مدرسة فنية ذات اتجاهات متميزة. ولم تعش مجلتها التي كانت تنشر آراء أعضائها وأشعارهم إلا سنوات قليلة (١٣٤٩ هـ ـ ١٣٥٢ هـ/ ١٩٣٢ م ـ ١٩٣٥ م). وعلى الرغم من هذا العمر الرومانسي القصير وتنافر

المذاهب الفنية لأعضاء الجماعة. فقد كانت ممتدة التأثير في حياة الشعر العربي الحديث قبل التاريخ المدون لنشأتها، وبعد انطوائها بفترة طويلة ومهما ضمت من أعضاء ذوي اتجاه تقليدي. وخلبت ألبابهم نزعة مطران التجديدية، وجرأة مدرسة الديوان على هدم أصنام التقليد وأنغام الوجدان التي عزفتها مدرسة المهاجر الأمريكي.

وقد اختلف المستوى الثقافي لهؤلاء الشعراء. ودرجة تزودهم بالثقافة الغربية، والتراث العربي، كذلك اختلفت مهاراتهم اللغوية ومستوى طبعهم الشعري. فكان أحمد زكي أبو شادي (١٣٧٤ هـ/ ١٩٥٥ م) غزير الإنتاج، متعدد المواهب الأدبية والنزعات، مذبذبا في مستواه الفني، متعدد التجارب الشعرية، يكتب القصيدة مثلما يكتب الشعر القصصي والمسرحي. وكانت النزعة الوجدانية أغلب على شعره، وخاصة في تحليله لعواطفه، وتأملاته النفسية والعقلية التي يزخر بها ديوان (الشفق الباكي). وقلما يتأنى أبو شادي في اندفاعه العاطفي أو الفكري، فالأفكار والصور تنثال على قلمه في بساطة وعفوية تقربها في أحيان كثيرة من أسلوب النثر العادي، بل تجعلها أحيانا تعبيرا عاميا مبتذلا مباشرا بعيدا عن جمال الشعر مضمونا وشكلا. ومن أعلام هذه المدرسة من الشعراء المصريين علي محمود طه (١٣٦٨ هـ/ ١٩٤٩ م)، وإبراهيم ناجي (١٣٧٢ هـ/ ١٩٥٣ م)، ومحمود حسن إسماعيل (١٣٩٨ هـ/ ١٩٧٧ م)، وصالح جودت (١٣٩٧ هـ/ ١٩٧٦ م)، وحسن كامل الصيرفي، ومحمد عبد المعطي الهمشري (١٣٥٧ هـ/ ١٩٣٨ م)، وغيرهم. ولكل شاعر منهم ذاتيته الخاصة التي تجعل شعره الوجداني متميزا عن غيره.

فعلى محمود طه يوسع شعره الوجداني لتجارب لذاته الحسية، ويشتد إحساسه بمعاني الغربة والحيرة والضياع، ويقوي حسه الموسيقي بالألفاظ فينسج منها أنغاما تتآلف مع الصور الرومانسية الحالمة، فتصنع لغة شعرية جديدة ممتدة المعاني والظلال، وإن لم تكن عميقة في دلالاتها الرمزية، يقول في إحدى قصائده:

يا صرخة القلب هل أسمعت منك صدى   من ذا يرد الصدى في جوف موماة

جـوبي مفاوز أيـامي فقـد صفـرت — من نبـع مـاء ومن أظـلال واحـات
قضى عـلى ظمـأ قلبي بهـا وفمي — وضلت العـين فيهـا إثـر غـايـاتي
حتى العواصف صمّت عن نداءاتي — فـما تـرد عـلى الأيـام صيحـاتي
يـا من قتلت شبـابي في يفـاعتـه — ورحت تسخـر من دمـعي وأنـاتي
حـرمت أيـامي الأولى مفـارحهـا — فـما نـعمـت بـأوطـاري ولـذاتي
فـدع فؤادي محـزونـا يـرف عـلى — مـاضي ليـالي وأنعم أنت بـالآتي
دعني على صخرة المـاضي لعل بهـا — من الصبـابـة والتحنـان منجـاتي

وإبراهيم ناجي يستعيد ذكريات أيام السعادة التي فرت من بين يديه وتركته نهب اللهفة والشوق، ذا قلب محطم، وروح يكتنفها الظلام إحساسا بالواقع المرير الذي يعيش فيه الرومانسي بعيدا عن جنة أحلامه وخيالاته، وهو يختلف عن علي محمود طه وبعض الشعراء الرومانسيين الآخرين في البعد عن تركيب الصور المجازية ويكتفي بالمعنى المباشر الذي تصوغه العاطفة القوية في ألفاظ بسيطة تقترب في سياقها أحيانا من النثرية، يقول في (ليالي القاهرة):

يـا غـرامـا كـان مني في دمـي — قـدرا كـالمـوت أو في طـعـمـه
مـا قضينـا سـاعـة في عـرسـه — وقـضـيـنـا الـعـمـر في مـأتمـه
مـا انـتزاعـي دمعـة من عينـه — واغـتـصـابي بـسـمـة من فـمـه
لـيت شعـري أين منـه مهـربي — أيـن يمضي هـارب مـن دمـه

ومحمود حسن إسماعيل يمعن في هروبه إلى الطبيعة، ويغرق في استخدام الرمز، وتتداخل في عباراته الشعرية الحواس المتآلفة مع خيال جامح، فنحس قدرة الألفاظ على تصوير آفاق تسبح في ضباب الأوهام، وتجسيم المعاني، والشاعر في صوره مبتكر، فهي تقوم على العلاقات البعيدة بين الأطراف، يقول في أغاني الكوخ:

إيـه قـريـتي أصيـخى لشـاد — سكب اللحن في رنـين شَجِيّ
مـد أوتـاره أشـعـة بـدر — غـارقات في صمتك السرمـدي
سـاحـرات النهي بـرعشـة أطيـاف تـراقصن في الفضـاء الـوضي

صدحت بالجلال في صمتها الساهي لسر محجب أزلي
تلهم الرشد للضلول وتلقى   معجزات الهدى لكل غوي
وتسوق الإيمان للجاحد الغاوي فتنضو من قلبه كل غي
فضحت كل ملحد حين أضفت   قدرة الله من سناها العلي
هي فن السماء لاح على الأرض   بلوح منمق موشي

أما صالح جودت فتتدفق رومانسيته المشبوبة بكل ما فيها من حيرة وألم وعذاب وإحساس إلى واحة المرأة يتفيأ ظلها، ويرى في جسدها الجميل وثنا يتعبده، ويشغله استرساله في عواطفه المشبوبة عن الاهتمام بالشكل، والتأني في رسم الصورة، بل يشغله أحيانا عن التعمق في الفكرة. ويعيش حسن كامل الصيرفي في عالم رومانسي حزين يثقله التشاؤم، وتستبد به الحيرة، ويضنيه عذاب الواقع، ويستخفه عالم خفي مسحور، عالم المثال الذي يتمناه الرومانسي، وتمتزج أحاسيس الشاعر الحزينة بصورة، فإذا بالإيقاع والألفاظ والعبارات تنبض بالوجدان الرومانسي الحالم. يقول في قصيدته (الواحة المنسية) معبرا عن حياة الشاعر الضائعة، وتراه يمتزج بالطبيعة في اتحاد رومانسي مثالي فيقول:

تجرع الألم الدامي فحوله   إلى ترانيم عشاق وألحان
مدامع الأنجم الحيرى تشاركه   تسلل الدمع مع أجفان حيران
وظلمة الليل تستوحي كآبته   همس السكون بإفصاح وتبيان
ومطلع الفجر يستوحي ابتسامته   نور الملائك في أشواق إنسان
أنّاتُه من طعان الدهر صادرة   وجرحه من شظايا العالم الجاني

وشعر محمد عبد المعطي الهمشري نموذج للتكامل الرومانسي من الناحية الفنية، فهو متردد بين الحقيقة والحلم، وبين الواقع والخيال، ورؤية الرومانسية تجعل الخيال واقعا، والحقيقة حلما. ونرى حواسه تتمازج مع مشاعره في تعبيره وتصويره، بحيث لا نحس أي توتر بين الشكل والمضمون، بل تناغما واتساقا في الإيقاع يجعل المدركات الحسية والعقلية صورا مجسمة بارزة الملامح والقسمات. وأهم قصائده (شاطىء الأعراف) التي رمز بالنيل فيها لنهر الحياة والموت، والظلمة التي كانت تكتنف نفسه برهبة الأبدية.

ومثلما كان التيار الرومانسي قويا في مصر، كان في معظم البلاد العربية الأخرى التي كانت ظروفها السياسية والاجتماعية متشابهة ففي سورية نجد من أبرز شعراء التيار الوجداني عمر أبا ريشة (ولد ١٣٢٩ هـ/ ١٩١٠ م) وأنور العطار (ولد ١٣٣٢ هـ/ ١٩١٣ م) ويتميز أبو ريشة بقدرته على التصوير واستخدام علاقات جديدة فيه تتميز بالطرافة. وهو من الرومانسيين القلائل الذين يجيدون استخدام الرمز استخداما ممتد الإيحاءات والظلال يقول في قصيدته (النسر):

أصبح السفح ملعبا للنسور فاغضبي يا ذرى الجبال وثوري
إن للجرح صيحة فابعثيها في سماع الدنى فحيح سعير
واطرحي الكبرياء شلوا مدمي تحت أقدام دهرك السكير
لملمي يا ذرى الجبال بقايا النسر وارمي بها صدور العصور
إنه لم يعد يكحل جفن النجم تيها بريشه المنثور
هجر الوكر ذاهلا وعلى عينيه شيء من الوداع الأخير
تاركا خلفه مواكب سحر تتهاوى من أفقها المسحور

ويتميز شعر أنور العطار باندماجه الكامل في الطبيعة، ومزجه بين واقعها وخيالاته، وعنايته الفائقة بالشكل والإيقاع على وجه الخصوص. وهو يتأنق في ألفاظه، ويحقق لها القدرة على التفاعل الوجداني والإيحاء بالموسيقى، وتتوالى الصور الفنية في شعره ولكن دون أن تعبر عن فكرة عميقة أو تنبىء عن تأمل دقيق.

وفي لبنان يبرز أمامنا بشارة الخوري (١٣٦٧ هـ/ ١٩٤٨ م) وإلياس أبو شبكة (١٣٦٦ هـ/ ١٩٤٧ م). وبشارة الخوري يعيش في شعره للحب يغني له أجمل أناشيده، وهو يتأنق في ألفاظه ويحسن مزجها بعاطفته الملتهبة في إيقاع جميل، وهو في قصيدته (الهوى والشباب) على سبيل المثال، يكشف عن عذاب الرومانسي في حبه، وعن ضياع الهوى والشباب والأمل من يديه:

الهوى والشباب والأمل المنشود توحي فتبعث الشعر حيا

والهوى والشاب والأمل المنشود ضاعت جميعها من يديا
يشرب الكأس ذو الحجا ويبقّي لغد في قرارة الكأس شيا
لم يكن لي غد فأفرغت كأسي ثم حطمتها على شفتيا
أيها الخافق المعذب يا قلبي نزحت الدموع من مقلتيا
أفحتم على إرسال دمعي كلما لاح بارق في محيا
يا حبيبي لأجل عينيك ما ألقى وما أول الوشاة عليا
أأنا العاشق الوحيد لتلقى تبعات الهوى على كتفيا

أما الياس أبو شبكة فهو في ديوانه (أفاعي الفردوس) بودلير Boudelaire الشعر العربي في تعهره وتعبده للذة الحسية الصارخة. وقد تأثر بالتوراة في صورها العنيفة، وبالشعراء الفرنسيين الذين استقوا منها من أمثال الفرد دي فيني Alfred de Vigny ومع وصفه الداعر للشهوات الدنيا، وسوء ظنه بالمرأة نسمع منه أناشيد التوبة والإيمان. وفي تونس برز في الاتجاه الوجداني عبد الرازق كرباكة ومصطفى خريف ومحمود بورقيبة وأبو القاسم الشابي (١٣٥٣ هـ/ ١٩٣٤ م) الذي يعد عضوا في مدرسة أبولو المصرية، ويمكننا أن نتبين منهجه الشعري من نقده للشعراء التقليديين في تونس بأنهم يعيشون على هامش الحياة ولا يخوضون أحشاءها، ويستوحون صفحات الكتب ولا يستوحون هذا الوجود،ويصغون إلى هذر الشعب، ولا يصغون إلى أصوات قلبه الكثيرة ويتغنون برغبات المجتمع الزائلة، ولا يتغنون بمطامح الإنسانية الخالدة.

وأهم سمات شعر الشابي الذي يمثل الرومانسية في تونس عاطفته المشبوبة التي تمتزج بالحب والطبيعة والوطن، امتزاج العابد بالمعبود، ورهافة إحساسه التي تجعله شاعر الألم والعذاب والموت وصوره التي تتحول من مشاهد واقعية إلى رموز وجدانه ومشاعره التي يحيا بها. ونرى ظواهر كثيرة من فنه في قصيدته (أيها الليل) التي يقول فيها:

أيها الليل يا أبا البؤس والأهوال ويا هيكل الحياة الرهيب
فيك تجثو عرائس الأمل العذب تصلي بصوتها المحبوب

فيثير النشيد ذكرى حياة حجبتها غيوم دهر كئيب
وعلى مسمعيك تنهل نوحا وعويلا مرا شجون القلوب
فأرى برقعا شفيفا من الأوجاع يلقي عليك شجو الكئيب
وأرى في السكون أجنحة الجبار مخضلة بدمع القلوب
فلك الله من فؤاد رحيم ولك الله من فؤاد كئيب

وظهر الاتجاه الرومانسي في السودان أثرا للثقافة المصرية التي كانت سائدة فيه، ونتيجة للتطور الفكري الذي حدث في المجتمع السوداني وكانت مدرسة الفجر الأدبية التي صدر العدد الأول من مجلتها سنة (١٢٥٣ هـ/ ١٩٣٤ م) قوية الشبه في نشأتها ومنزعها من مدرسة أبولو وبرز من شعراء الاتجاه الوجداني كثيرون من أمثال حمزة طنبل، ويوسف التني، ومحيي الدين صابر، ومحمد أحمد محجوب، ولكن أبرزهم جميعا التيجاني يوسف بشير (١٢٥٦ هـ ١٩٣٧ م). وهو يتميز بين الرومانسيين العرب بتردده الجامح بين الشك واليقين، وتفكيره الصوفي الذي يصله بمبدأ ابن عربي في وحدة الوجود، مثلما نجد في قوله:

الوجود الحق ما أوسع في النفس مداه
والسكون المحض ما أوثق بالروح عراه
كل ما في الكون يمشي في حناياه الإله
هذه النملة في رقتها رجع صداه
هو يحيا في حواشيها وتحيا في ثراه
وهي إن أسلمت الروح تلقتها يداه
لم تمت فيها حياة الله إن كنت تراه

وتأخر ظهور التيار الرومانسي في بقية العالم العربي عن الفترة التي أشرنا إليها نتيجة ظروف سياسية وثقافية جعلت التجديد في الشكل والمضمون الذي سار فيه الشعراء الرومانسيون نوعا من التحدي للمجتمع، ورفضا للتراث يأباه المحافظون على التقاليد الشعرية.

الاتجاه الواقعي:

أعانت ظروف ما بعد الحرب العالمية الثانية في العالم العربي على إحداث تغيير في الخط الفكري الذي يسير فيه الأدب، وأهم تلك الظروف إحساس الجماهير بحاجتها إلى نوع جديد من الحياة بعد معاينتها لأهوال الحرب التي اكتوت بها كل الشعوب، سواء أكانت محاربة أم غير محاربة. وتناولت هذه الرغبة في التغيير الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والفكرية على حد سواء.

وقد كان لالتقاء القوى الشيوعية مع القوى الرأسمالية في العالم الغربي في تعاون كامل للوقوف أمام النازية والفاشية أو الدكتاتورية العسكرية بصفة عامة التي تريد فرض سيادتها على العالم عن طريق فلسفة نقاء الجنس والاستعلاء على الشعوب أثر بالغ في تقبل جماهير الناس في كل مكان للفكر الاشتراكي باعتباره نافذة جديدة يطلون منها على الحياة بعد أن كانت مغلقة في وجوههم، وخاصة في عالمنا العربي الذي كان مجرد التلفظ فيه بكلمة الشيوعية أو الاشتراكية جريمة كبرى تستحق أقسى العقاب، كذلك أعطت الحرب العالمية الثانية للشعوب المغلوبة على أمرها أملا جديدا في الاستقلال والتطلع إلى الحرية بعيدا عن أطماع العالمين الشرقي والعربي، وكان ذلك هو السبيل الذي مهد فيما بعد لقيام كتلة العالم الثالث فيما يسمى بلغة السياسة، للتعبير عن وجود اتحاد من الدول التي نالت حريتها تباعا منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية، والتي تجنبت الانضمام إلى أحد المعسكرين الرئيسيين في العالم حتى لا تصبح ذيلا من جديد تحركه الدول الكبرى. ومن أجل ذلك كثرت الانتفاضات الثورية في عالمنا العربي محاولة الخلاص من ربقة الاستعمار، وحدثت تحولات رئيسية فيه بتغيير بعض أنظمة الحكم وبوقوع مأساة فلسطين،. وبدأت ثمرات الفكر الاشتراكي تدخل المجتمع العربي لتتيح فرصة الموازنة بين هذا الفكر الاشتراكي الجديد، وبين الفكر الغربي الذي عرفه العالم العربي منذ فترة طويلة. كذلك تأثر العالم العربي بذلك الفيض الزاخر من المذاهب الأدبية المختلفة التي كانت تموج بها الحياة الأوروبية عقب ذبول أزهار الرومانتيكية التي زالت دواعي وجودها منذ زمن بعيد في أوروبا، ولكن تأخر زوال تلك الدواعي في عالمنا العربي إلى ما بعد الحرب العالمية الثانية.

وكان طبيعيا أن ينفر الجيل الجديد من الشعراء من الانكباب على القضايا الذاتية، والتغني بالعواطف الفردية الوجدانية ولم يقنعهم التجديد الجزئي الذي أحدثه الرومانسيون في بناء القصيدة العربية وفي مضمونها وقد آمنوا بأن الشعر العربي لم يعد قادرا على تقديم مضمون جديد مع ارتباطه بالطرق التقليدية في التعبير، وأن وجود مضمون جديد لا بد أن يحدث شكلا جديدا. وقد دعت الواقعية إلى التخلي عن الذاتية التي كانت لب الاتجاه الرومانسي، وإحلال الموضوعية في الخلق الأدبي محلها، كما دعت الشعراء إلى ملاحظة صور الأشياء الخارجة عن نطاق الذات، واختيار مادة تجاربهم من مشكلات عصرهم الاجتماعية.

وإذا كان الرومانسيون قد اهتموا بالطبقة الوسطى فإننا نجد الواقعيين يهاجمون هذه الطبقة. ويرسمون شخصيات منها مريضة تهدد المجتمع بالانحلال والفوضى. وكان اهتمام الواقعيين منصبا على الطبقات الدنيا، يصورون مشكلاتها وقضاياها وفواجعها وأمراضها ويركزون دائما على تصوير الشرور والآفات في تجاربهم الفنية، لأن ذلك في رأيهم ينبه المجتمع إلى وجودها، ويحثه على محاولة علاجها. ودعا الواقعيون إلى عدم المبالغة في العناية بالشكل لأنه في رأيهم وسيلة لا غاية.

واختلف أصحاب الواقعية الاشتراكية مع الواقعيين الطبيعيين في بعض التفاصيل، فالواقعية الطبيعية نقدية تعني بوصف التجربة كما هي، حتى ولو كانت داعية إلى التشاؤم، بينما تحاول الواقعية الاشتراكية جعل التفاؤل أساسا نهائيا في تصويرها للشرور والمآسي الاجتماعية، حتى لو اقتضى الأمر تزييف الموقف لإيجاد عنصر الأمل والتفاؤل فيه. كذلك تلزم الواقعية الاشتراكية الشاعر برسالة اجتماعية لا يحيد عنها، ولا يلتفت إلى ذاته، أو إلى أي شيء خارج نطاق تلك الرسالة الاجتماعية التي تدعو إلى تمجيد العامل والفلاح، وتدعو إلى قصر الأدب على أناشيد العرق والكفاح والتغني بحياة الجماهير التي تكدح في سبيل مجتمعها.

ويصعب أن نصنف الشعراء الواقعيين المحدثين تبعا لهذا الاتجاه أو ذاك

بحسب ما نعرف من نوازعهم الاجتماعية ومذاهبهم السياسية، أما من حيث أشعارهم فقد اختلط فيها الاتجاهان: الواقعية الطبيعية والاشتراكيـة، بحيث يصعب التفرقة بينهما، غير أن الواقعية الاشتراكية على أية حال كانت هي الأظهر والأقوى اتجاها عند الشعراء الواقعيين العرب بصفة عامة.

الواقعية والشعر الحر:

ارتبط الاتجاه الواقعي بالشعر الحر، أو الشكل الجديد القائم على التفعيلة دون التزام للنظام الموسيقي للبحور العربية المعروفة إذ يرى شعراء هذه الحركة الجديدة أن موسيقى الشعر ينبغي أن تكون نابعة من الألفاظ ذاتها مرتبـطة بمدلولاتها، كما ينبغي أن تكون انعكاسات للحالات الانفعالية عند الشاعر.

وكان موقفهم من القافية مختلفا، فبينا التزمها بعضهم أيا كانت صورة هذه الالتزام، تحرر منها آخرون تحررا كاملا. ورأوا أيضا التحرر من صيغ التعبير القديمة، وإخضاع عناصر الشكل لدفقات شعورية متغيرة، والاستعانة بالرمز حينا، وبالأسطورة حينا آخر لتصوير أفكارهم ومشاعرهم، واستبطان المعاني بدلا من وصفها وصفا خارجيا يعتمد على السرد الممل.

وقد يلجأ بعض الشعراء إلى الأساطير اليونانية، كما يلجأ آخرون إلى الأساطير العربية وربما يتجه بعض الشعراء الواقعيين إلى استخدام الأسلوب الدرامي في شعرهم الذي يعتمد على التعبير عن المواقف الشعورية، ونواحي الصراع، وتناقضات الحياة، بلغة نابضة بالحركة التصويرية. وقد يستخدم الحوار بأشكاله المختلفة أو تستخدم العناصر القصصية. ولا شك أن حركة الشعر الحر التي ارتبطت بالاتجاه الواقعي ذات أصول قديمة في بعض جوانبها، كهدم الشطور المتساوية والقافية الموحدة واستخـدام التفعيلة استخداما حرا كـما نتمثل في الموشحات وفي محاولات الخروج عـلى الشكل التقليـدي للقصيدة في العصر العباسي. ثم نجد المجددين في أوائل هذا القرن من رواد الحركة الرومانسية يبذلون محاولات لتغيير رتابة الوزن والقافية، ويستعينون بالرمز لتعميق مضامينهم والإيحاء بظلال جديدة للتعبير الشعري.

ولا شك أيضاً في أن الثقافة الغربية كان لها تأثيرها الواضح على جوانب مختلفة من تجربة الشعر الحر، وخاصة في لغة الشعر وبنائه التعبيري، وقد تأثر رواد هذه الحركة بإليوت T.S. Eliot، وايديث سيتول E. Stoll، وإيمي لوول Amy Lowel، وغيرهم من زعماء مدرسة الشعر التصويري. واستفاد شعراء الاتجاه الواقعي بحركة الشعر الحر، كما استفادوا من مذاهب أدبية مختلفة:

كالرمزية، والسريالية، والوجودية. وتعددت في داخل الإطار الواقعي تجاربهم وأساليب تعبيرهم، فنجد الشاعر السوداني محمد المهدي المجذوب (ولد ١٣٣٨هـ/١٩١٩ م) يعكس صورة الواقع الحي في مجتمعه فيحشد لها كل ما يصيب النفس من غثيان، ليلفت النظر إلى الفقر والتخلف والإيمان بالغيبيات، وإلى رفضه لهذا الواقع المر الذي كانت ذات الشاعر فى قصيدته وسيلة لانطباعه:

يزور أسرتي السقم
فأسقم
وأجرع الغموم والهموم والكدر
وأدمن السهر
وملء دارنا الذباب والتراب والقذر
وحول دارنا عفونة الوحل
بريحها يختنق الأجل
وفي المساء تسكب الجرادل
على الطريق
نمشي على حذر
من الوحول والشقوق
ميعها المطر
وحول دارنا جداول
كأنها جرادل
وحول دارنا جداول ركود
سلاسل من طحلب يفور

كأنه صديد
تغشى له النفوس
وحينا في عفن حبيس
يلسعه الناموس
لا الدهن يحمينا ولا البخور
ولا تمائم الفقير
ولا صياح الناس يا لطيف يا خبير
وليلنا يصغى إلى الضفادع
ضجيجها مدامع
تسيل في المسامع
ماذا تريد بالغناء والضجيج والصخب
والليل غير سامع
وفي نحيبها ترنّح التعب
وعزلة حائرة على الدجى
مفعمة الأصداء بالحنين والأسى

ويستعين صلاح أحمد إبراهيم في قصيدته (صورة دوريان جراي) بقصة أوسكار وايلد ASCAR WILDE التي تمثل التناقض بين الظاهر والباطن، ليقدم صورة درامية للإنسان المعاصر في مشاهد متعاقبة. ففي المشهد الأول يتحدث عن رجل مات وأتى المعزون الذين لا يعنيهم موت الرجل في شيء، ليغتابوا التاس ناسين المصير المشترك وهو الموت، وفي مشهد ثان يتحدث عن أناس يكدحون لينالوا لقمة العيش بكفاحهم، وآخرين يدفعهم الغرور وحب التسلط إلى إشعال نار الحرب. ومصير هؤلاء وأولئك يتساوى وهو اليأس المحتوم، وتتجمع جزئيات المشاهد التي تصور بشاعة ما يرتكبه الإنسان، وتبدو هذه البشاعة في صورته (صورة دوريان جراي) حين كان وسيماً وتمنى أن تدوم له وسامته وصباه على أن ترتسم على صورته المنقولة خطوط العمر وآثار التجربة. وما لبثت تلك الصورة المنقولة أن تحولت إلى دمامة وبشاعة بفعل أعمال صاحبها.

وما يراه الشاعر في تلك الصورة ليس إلا رمزا للإنسان من حيث هو يقول:

جحظت عيناك ونز الدم
وتهرأ لحمك حول الفم
وتدلى الفك
فكأنك جمجمة تضحك
مزق مزق آثار سياط
حفرت أخدود
يتوالد في جنبيه الدود
مزق مزق لهب وحريق
الجرح عميق
في وجهك كان عذاب كان شقاء كان صراخ
ما أبشع وجهك قم حطمه يادوريان
قم حطمه قم حطمه
بل ليس الآن
من صك «مَفِسْتُو» بقيت سنتان
سنتان وتقبض روحك بالأسياخ
تكوى بالجمر وتلقى في أعماق النار
يكفي فالأرض تميد من الأوزار
انتفخت بين يديك الجثة فادفنها
ما كان سوى أمل وانهار

والشاعر في هذه القصيدة يشير إلى توقيع فاوست Faust لعهد مع الشيطان مفستولين بأن يخدم الشيطان فاوست لمدة أربع وعشرين سنة، يشبع فيها طموحه، على أن يمتلك الشيطان جسده وروحه بعد ذلك.

وهناك تجارب يتداولها شعراء الواقعية وكأنها مضامين متفق عليها، كالتمرد والثورة وما ينسجم معها من رفض أشكال القوة المتسلطة والاستعمار والنظم التقليدية، مع التبشير بالفجر الجديد الذي تحلم به الشعوب. ويتحدث

عبد الوهاب البياتي (ولد ١٣٤٥ هـ/ ١٩٢٦م) عن الثورة التي يحلم بها الواقعي فيقول:

سيغسل بريقها هذه الوجوه وهذه النظرة
ستصبح هذه المرة
جسورا وقناديل
زهورا ومناديل
وسيصبح باطل الحزن أباطيل
وتزهر في فم الشعب المواويل
ستهوي تحت أقدامك يا جيلي التماثيل

ويتخذ في قصيدته (عذاب الحلاج) شخصية هذا المتصوف الذي انتهت حياته بمأساة رمزا لمعاناة الإنسان ومحنته في العصر الحديث ووقوعه تحت وطأة الظلم والقهر، ويبشر بحتمية الثورة باسم الضعفاء والفقراء على كل ذوى السلطان.

ومع التمرد والثورة ورفض الواقع تبرز ظاهرة الألم والحزن عند شعراء الواقعية، والإحساس بالضياع والغربة، كما نتمثل في قول صلاح عبد الصبور الذي يربط فيه بين الإحساس بالحزن وبين الثورة والرفض

يا صاحبي إني حزين
طلع الصباح فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لأنه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم إلى الجحيم
حزن صموت
حزن تمدد في المدينة
كاللص في جوف السكينة
كالأفعوان بلا فحيح

الحزن قد قهر القلاع جميعها وسبى الكنوز
وأقام حكاما طغاه
الحزن قد سمل العيون
الحزن قد عقد الجباه
ليقيم حكاما طغاه

وهذا الحزن عند الواقعين لا يماثل الحزن الرومانسي، فهو حزن موضوعي يَأْسَى على الواقع الأليم، وعلى الإنسان المعاصر الذي جنت عليه الحضارة وأفقدته الكثير من عناصر إنسانيته وسعادته.

ونجد الشعراء الواقعيين يشتركون في الثورة على المدينة بوصفها رمزا للحضارة الحديثة التي مزقت العلاقات الإنسانية وبوصفها بؤرة الخداع والفساد في المجتمع، وبوصفها مركز الحكم المتسلط الذي يرفضه الواقعي. يقول البياتي في قصيدته (الليل والمدينة والسل):

في ليالي الموت والخلق وفي الأعماق
أعماق المدينة
لم تزل كالهرة السوداء
كالأم الحزينة
تلد الأحياء
في صمت وأعماق المدينة
تبصق الموتى على الأرصفة الغُبْر السخينة
في ذراع الليل
ليل السل كالأم الحزينة
لم تزل تبصق آلاف المساكين المدينة
في مقاهيها وفي حاراتها السود اللعينة
وعلى أشجارها الصفر الدميمة
يولد الخوف كما تولد في أعماقها السُّفلى الجريمة
ومقاهيها القديمة

وأغانيها الأليمة
والمساكين وليل السل والأخيلة السود اللئيمة
لم تزل كالهرة السوداء
أعماق المدينة
ترضع الأحياء من ثدي الأمومة

وقد برز بين الشعراء الواقعيين المعاصرين شعراء الأرض المحتلة (فلسطين) الذين يحصرون فكرهم ومشاعرهم في معاناتهم، وهم بذلك يؤلفون تيارا قوميا في إطار الشعر الواقعي، فيه قدر كبير من الثورية والرفض، والحزن والألم، والشعور بالغربة والضياع ويلتزم بالبناء الجديد للقصيدة العربية، وبتعبيرها التصويري ولغتها التي تعكس لغة الحياة المعاصرة. يقول محمود درويش (ولد ١٣٦١ هـ/ ١٩٤٢م) في قصيدته (أغنية ساذجة عن الصليب الأحمر):

هل لكل الناس في كل مكان
أزرع تطلع خبزا وأماني
ونشيدا وطنيا
فلماذا يا أبي نأكل غصن السنديان
ونغني خلسة شعرا شجيا
يا أبي نحن بخير وأمان
بين أحضان الصليب الأحمر
عندما نفرغ أكياس الطحين
يصبح البدر رغيفا في عيوني
فلماذا يا أبي بعت زغاريدي وديني
بفتات وبجبن أصفر
في حوانيت الصليب الأحمر
يا أبي هل غابة الزيتون
تحمينا إذا جاء المطر
وهل الأشجار تغنينا عن النار

وهل ضوء القمر
سيذيب الثلج أو يحرق أشباح الليالي
إنني أسأل مليون سؤال
وبعينيك أرى صمت الحجر
فأجبني يا أبي أنت أبي
أم تراني صرت ابنا للصليب الأحمر
يا أبي هل تنبت الأزهار
في ظل الصليب
هل يغني عندليب
فلماذا نسفوا بيتي الصغيرا
ولماذا يا أبي تحلم بالشمس
إذا جاء المغيب
وتناديني تناديني كثيرا
وأنا أحلم بالحلوى وحبات الزبيب
في دكاكين الصليب الأحمر
حرموني من أراجيح النهار
عجنوا بالوحل خبزي
ورموشي بالغبار
أخذوا مني حصاني الخشبي
جعلوني أحمل الأثقال عن ظهر أبي
جعلوني أحمل الليلة عام
آه من فجرني في لحظة
جدول نار
آه من يسلبني طبع الحمام
تحت أعلام الصليب الأحمر

ولا شك أن تطورا كبيرا قد حدث في البناء الشعري للقصيدة في تجارب الواقعيين الذين أصبحوا أقطاب حركة الشعر الحر، وتبنوا قضية الشعر الجديد التي

أثارت في بدايتها عاصفة نقدية قوية في صفوف المحافظين الذين كانوا بالأمس القريب دعاة التجديد ورواده من أمثال العقاد. وقد فاجأهم رواد الشعر الجديد بإسقاط الشكل القديم للقصيدة وبنائها الموسيقي، بكل ما كان يفرضه من إلزام قد يوقع الشاعر في عيوب واضحة كالإطناب المخل والحشو اللفظي الذي يضطر إليه الشاعر لاستكمال الوزن أو التوصل إلى القافية. ومع هذا الحشو اللفظي يكون الاضطرار إلى استخدام ألفاظ بعيدة عن روح العصر وإحساس الشاعر.

وقد اتسمت لغة الشعر الجديدة بالبساطة والعفوية، واقتربت من لغة الحياة اليومية لتوائم المضمون الذي استهدفه هذا الشعر وهي التجارب الواقعية الحية التي تستجيب لنبض الحياة وروح الشعب ومشكلات الطبقة الدنيا.

وتقدم أصحاب الشعر الجديد خطوة أخرى بعد الرومانسيين في الالتزام بالوحدة العضوية بحيث صارت القصيدة بنية حية متآلفة من مقاطع أو جزئيات، تعبر عن موقف نفسي واحد. ويتحد المضمون مع الشكل بكل عناصره، بحيث لا يكون هناك أي توتر بينهما، فكلما يطرأ على المضمون من تطور أو تقلب أو نمو يطرأ على الشكل تغير مماثل في ألفاظه وموسيقاه وصوره. وقد أتاح هذا البناء الشعري الجديد للشعراء الانطلاق في الشعر الدرامي. وقد أشرنا من قبل إلى وجود نزعة درامية في نماذج بعض الشعراء بوصفها وسيلة من وسائل التعبير، ولكن هذه النزعة تطورت في القصائد المطولة مثل (المومس العمياء) و (الأسلحة والأطفال) وكلاهما للسياب و (عذاب الحلاج) و (الذي يأتي لا يأتي) وكلاهما للبياتي و (أقاليم الليل والنهار) لأدونيس، وقصائد أخرى كثيرة لخليل حاوي في دواوينه: (نهر الرماد) و (النـاي والريح) و (بيادر الجوع). لتصبح عملا دراميا متكاملا يبعد عن روح القصيدة الغنائية وهيكلها، وإن اختلف المستوى الدرامي وخصائصه بين هذه المطولة وتلك. وقد كتب شعراء الاتجاه الجديد للمسرح أعمالا درامية متكاملة البناء، فكتب عبد الرحمن الشرقاوي (جميلة) و (الفتى مهران)، وكتب صلاح عبد الصبور (مأساة الحلاج) و (الأميرة تنتظر) و (مسافر ليل) و (ليلى والمجنون). وقد تلافت هذه الأعمال الدرامية معظم العيوب التي صاحبت الأعمال المسرحية الأولى لشوقي وعزيز أباظة وأضرابهما، وكانت أبـرز تلك العيوب

الإنفصال بين التعبير الشعري والموقف الدرامي، والتزام إطار القصيدة الغنائية، دون تطور فني تقتضيه الأصول الدرامية. ولا يخلو الشعر الجديد في مجمله من عيوب في نظر معارضيه ومؤيديه على السواء، إذ تفتقد بعض الأشعار الحس الموسيقي، أو تسقط لغتها في الابتذال، أو تكون التجربة فيها بعيدة عن النضج الشعوري والموضوعي، أو يغيب تأثيرها في غيوم التعقيد والغموض، أو تكون مجرد تقليد لأشعار غربية دون معاناة ذاتية حقيقية أو ارتباط بالمجتمع العربي وتراثه، ولكن ذلك كله لا ينفي الحقيقة الواضحة وهي أن الشعر الجديد أصبح كيانا قائما في الشعر العربي المعاصر وقد استوعب كل أصحاب الاتجاه الواقعي والرمزي والسريالي، وكثيرا من الرومانسيين المحدثين.

الرومانسية المعاصرة:

على الرغم من التحولات الموضوعية والفنية التي بشر بها دعاة الواقعية في الشعر العربي المعاصر، ومن التغيرات التي طرأت على الحياة بكل جوانبها في العالم العربي، لم تذبل أزهار الرومانسية لأن مشكلات الحياة السياسية وما سببته قضية فلسطين من مأساة إنسانية كانت نبعا ثرا للأحاسيس الوجدانية، وإثباتا لوجود الذاتية والتغني بالعواطف الفردية، خاصة بين شعراء نفروا من مبدأ الالتزام السياسي الذي كان أصحاب الاتجاه الواقعي يريدون فرضه على كل من تناول أدبا، وتعبر الشاعرة المصرية ملك عبد العزيز عن رفض ما يريده الواقعيون من إنكار الأحاسيس الوجدانية فتقول:

لماذا قد تجمدنا وحطمنا جناحينا
وفي الطين العميق الغَوْر غصنا ملء ساقينا
وكلمات غريرات منداة بدمع الحب
لم تسلم من الإجحاف لم تسلم من اللعنة
طرحناها سحقناها ذروناها بلا رحمة
وقلنا ما الحنان الحلو غير الضعف والتسليم
وغير ثمالة حمقاء من عهد الهوى الطائش

وغير غرارة الأطفال جزناها لعهد العقل.
وما الإيمان إلا ملجأ العاجز
ونحن القوة اكتملت ونحن الفضل
لماذا قد تجمدنا وحطمنا جناحينا
وفي الطين العميق الغور غصنا ملء ساقينا
ولكن ما الذي يحدث لو أنا تغنينا
بأوهام لنا كانت بأحلام تمنينا
وماذا لو بنينا في زوايا قلبنا ظله
ولو أنا عرشناها
بنبت الياسمين الغض واللبلاب
وأطلقنا الصبا طفلا يغني في حناياها

ولا شك أن الباحث في الشعر العربي الحديث يجد تداخلا في الاتجاهات الشعرية من حيث زمانها، ويعسر عليه أن يضع حدودا فاصلة بينها. كذلك يجد تداخلا في هذه الاتجاهات عند الشاعر الواحد، إذ كانت تشده دعوات الواقعيين بالالتزام ونداءات ذاته للتغني بوجدانه. ولا غرابة في أن نجد مع الاتجاهين آثارا رمزية أو سريالية أو وجودية.

وقد اختلفت قوة هذا التيار الرومانسي من شاعر لآخر بحسب تكوينه الشخصي والثقافي، وبحسب تطور اتجاهه المذهبي فنجد فدوى طوقان (ولدت ١٣٣٦ هـ/ ١٩١٧م) تعبر عن مشاعر معاناتها من غربتها في المجتمع الذي يفرض عليها قيودا تلقي بها في الفراغ والضياع، ونحس في ألفاظها وصورها ألوان هذه المعاناة وأعماق نفسها التي تظللها كآبة رومانسية، وهي تستعين بالطبيعة في تصوير كآبتها ووحشتها، وتنتابها ظلمات الحيرة والشك التي وجدنا آثارها عند الرومانسيين السابقين، فتقول في ديوانها (وحي مع الأيام):

الفضاء الخالد اربدَّ وغشاه السحاب
وبنفسي مثله يجثم غيم وضباب
وظلال عكستها فيَّ أشباح المساء

الخريف الجهم والريح وأشجان الغروب
ووداع الطير للنور وللروض الكئيب
كلها تمثل في نفسي رمزا لانتهائي
رمز عمر يتهاوى غاربا نحو الفناء
فترة، ثم تلف العمر أستار المغيب
حيرة حائرة كم خالطت ظني وهجسي
عكست ألوانها السود على فكري وحسي
كم تطلعت وكم ساءلت من أين ابتدائي
ولكم ناديت بالغيب إلى أين انتهائي
قلق شوش في نفسي طمأنينة نفسي

كذلك تعبر سلمى الخضراء الجيوسي عن روح الضياع واليأس وقلق الإنسان المعاصر والتمزق والحيرة. وهذه المضامين مشتركة بين شعراء الاتجاه الواقعي والاتجاه الرومانسي، ولكن الشاعرة تصف تجارب ذاتية وتعبر عن وجدانها الخاص، بأسلوب رومانسي تتجاذب فيه الصور مع رموز الطبيعة. وأكثر ما يشغلها القيود التي تكبل المرأة في مجتمعنا العربي في الوقت الذي تطلق فيه الحرية للرجل، تقول في ديوانها (العودة من النبع الحالم):

الوجد في عينيك نار تضرم
ينوي ويطلب يستبد ويستجيب ويحكم
أما بأعيننا فإن الوجد لغز مبهم
وبحيرة النفس العميقة موطنه
دكناء كالأحزان هادئة المياه
أمواجها المتلهفات إلى الحياة
يلعن في صمت صدى الآهات في أغوارها
فكأن هذي النفس ينبوع الهيام ومدفنه
تؤتى الثمار ولا تطيق وشاية بثمارها

وتشارك نازك الملائكة (ولدت ١٣٤٢ هـ/ ١٩٢٣م) سلمى الجيوسي في هذا

الإحساس الحاد بالقيود المفروضة على المرأة العربية ورغبتها في الانطلاق، وهي ترزح تحت نير الألم والحزن في صراعها مع الواقع وتمردها عليه. وقد اختلفت اتجاهاتها الشعرية فيما أصدرته من دواوين تمثل رحلتها مع الشعر. فبعض قصائدها رومانسية الاتجاه، مثقلة بالجراح والآلام والتشاؤم والتصوف وعشق الطبيعة واستعذاب الموت، وبعضها الآخر رمزي أو سريالي أو وجودي، ولكنها مع ذلك لا تكاد تنفصل عن وجدانها وذاتها، وهي من رواد الشعر الحر الذين حطموا البناء التقليدي للقصيدة العربية وأسلوبها الخطابي التقريري، تقول في قصيدتها (ذكريات):

كان ليل كانت الأنجم لغزا لا يحل
كان في روحي شيء صاغه الصمت الممل
كان في حسي تخدير ووعي مضمحل
كان في الليل جمود لا يطاق
كان الظلمة أسرارا تراق
كنت وحدي لم يكن يتبع خطوي غير ظلي
أنا وحدي أنا والليل الشتائي وظلي
لم أكن أحلم لكن كان في عيني شيء
لم أكن أبسم لكن كان في روحي ضوء
لم أكن أبكي ولكن كان في نفسي نوء
مرَّ بي تذكار شيء لا يحد
بعض شيء ما له قبل وبعد
ربما كان خيالا صاغه فكري وليلي
وتلفت ولكن لم أقابل غير ظلي
كان صمت راكد حولي كصمت الأبدية
ماتت الأطيار أو نامت بأعشاش خفية
لم يكن ينطق حتى الرغبات الآدمية
غير صوت رن في سمعي وذابا

آه لو أدركت حتى أين غابا
آه لو أدركت من ألقاه في الصمت الممل
أتراني لم أكن أمشي أنا وحدي وظلي؟؟

ولعل حديثنا عن هؤلاء الشواعر اللائي يتفقن في النزعة القوية إلى الرومانسية، يبين أن المرأة أكثر خضوعا لذاتيتها وعواطفها من الرجل، ولكن كان من الشعراء من تنازعهم الاتجاه الواقعي والاتجاه الرومانسي مثل بلند الحيدري (ولد ١٣٤٥ هـ/ ١٩٢٦م) الذي نجده في ديوانه (خفقة الطين) شديد النزوع إلى الرومانسية المشوبة بالرمزية، ويتميز شعره بالبناء الجديد للقصيدة العربية ذات الوحدة العضوية، مع التعبير القوي بالصورة الحية المركزة ذات الألوان والظلال، يقول في قصيدته (شفاه مطبقة):

إيه كم من عالم في صمتي الدامي يموت
كم أمان في طريق الوهم أعياها السكوت
كم شفاه في دمي أطبقها اليأس المقيت
ثم ماذا؟
كلها ولت وظل العنكبوت
ينسج الموت بصمتي
وهو مثلي سيموت
أيها القابع في زاوية مثل حياتي
لفها ظل بليد اللون يحكي أمنياتي
نفضت وحدة أيامي فيها بعض ذاتي
أنا في معبدك الخيطي قدست انفلاتي
إن تكن تنسج لي الموت
فمثلي ستموت

وبدر شاكر السياب (١٣٨٥ هـ/ ١٩٦٤م) يتردد بين مذاهب أدبية مختلفة، وتتضح النزعة الرومانسية في كثير من أشعاره التي صاحبت رحلة حياته القصيرة المعذبة، وخاصة في ديوانه (أزهار ذابلة)، كما بدأ عبد الوهاب البياتي حياته شاعرا

رومانسيا يفر من واقع الحياة إلى الطبيعة وعالم الطفولة، وخاصة في ديوانه (ملائكة وشياطين)، ثم استحوذ عليه التيار الواقعي. ويعيش نزار قباني (ولد ١٣٤٢ هـ/ ١٩٢٣م) في أحلام رومانسية، يتغنى بحبه للمرأة ويمعن في وصف مفاتنها ومخاطراته الغرامية معها، ويتميز برهافة موسيقاه وطرافة صوره التي ينسجها انفعاله المشبوب، يقول في قصيدته (وشوشة):

في ثغرها ابتهال   يهمس لي تعال
إلى انعتاق أزرق   حدوده المحال
لا تستحي فالورد في   طريقنا تلال
ما دمت لي ما لي وما   قيل وما يقال
وشوشة كريمة   سخية الظلال
ورغبة مبحوحة   أرى لها خيال
على فم يجوع في   عروقة السؤال
أنا كما وشوشتني   ملقى على الجبال
مخدتي طافية   علىَ دم الزوال
زرعت ألف وردة   فدا انفلات شال
فدا قميص أخضر   يوزع الفلال
قومي إلى أرجوحة   غريقة الحبال
نلون المدى ندى   ونصبغ المجال
نأكل في كرومنا   ونطعم السلال

وفي مصر نجد مجموعة من الشعراء الذين يتجاذبهم التياران الواقعي والرومانسي من أمثال كمال نشأت وفوزي العنتيل وعبده بدوي، على حين نجد في السعودية شعراء ورمانسيين معاصرين من أمثال حسن عواد وعبد العزيز الرفاعي، وحسين سرحان (ولد ١٣٣٢ هـ/ ١٩١٥م) وحسن القرشي (ولد ١٣٤٤ هـ/ ١٩٢٧م) ومحمد حسن فقي، وعبد الله الفيصل وغازي القصيبي. كما نجد في السودان مجموعة من الرومانسيين، بعضهم يتجاذبه التياران الواقعي والرومانسي مثل محمد المهدي المجذوب وبعضهم يخلص لرومانسيته مثل عوض مالك.

وليس من اليسير أن نتحدث عن النزعة الرومانسية المعاصرة في العالم العربي كله حديثا مفصلا، فهي ذات وجود قـوي نكاد نتمثله في أشعار أشد الواقعيين التزاما بمذهبهم.

تجارب رمزية وسريالية

في محاولة البحث عن الجديد الذي يخلف المذهب الرومانسي، ظهر الاتجاه الرمزي، وهو يعنى بالتعبير غير المباشر عن الخلجات النفسية الكامنة التي لا يستطيع المنشىء أن يعبر عنها تعبيرا مباشرا. فالزمز هو الرابطة التي تصل بين النفس الإنسانية وبين الأشياء الخارجة، وفيه تنصب المشاعر التي تجيش في النفس ويعسر التصريح بها.

وليس من شك في أن التعبير بالرمز يحتاج إلى تعديل كبير في الشكل التقليدي الذي يتبعه أصحاب المذاهب الأخرى، ولهذا آمن الرمزيون بالدور الكبير الذي يمكن أن تلعبه الألفاظ، فكانوا يختارونها بعناية بالغة، بحيث تكون لها ظلال وإيحاءات كثيرة لتعبر عن الأجواء النفسية للأديب.

وبالغوا أكثر من الرومانسيين في تقريب الأطراف المتباعدة في الصور الفنية لتؤدي دورها في الإيحاء والدلالة الرمزية مثل:

النور الذبيح، السكون الصاخب، وما إلى ذلك. وكانت عنايتهم بالصورة الشعرية بالغة للاستعانة بها في رسم الدلالات والرموز التي تعبر عن خلجات النفس الباطنة، ومشاعرها المستورة الكامنة.

واستمدوا من عالم الأشباح والأساطير زادا لتصوير الإيحاءات عن طريق الربط بين عالم الحس وعالم الغيبيات، وعالم الشعور واللاشعور وتتميز صورهم بالبعد عن الوضوح وإلا أصبحت تعبيرا مباشرا لا يريدونه فالتصوير الرمزي يستند أساسا إلى الظلال لخلق جو من الغموض والإبهام. ولم يترك الرمزيون جزءا من الشكل دون أن يعتمدوا عليه في خلق الإيحاءات والدلالات الرمزية، فمن ذلك مثلا استخدامهم عنصر الموسيقي استخداما واسعا بوصفه أهم وسائل الإيحاء،

ولهذا كانوا من أوائل الداعين إلى تحرير الشعر من الأوزان التقليدية باعتبار أن الموسيقى فيها جامدة لا تساير دفعات الشعور المتغيرة. وبشروا بالشعر الحر الذي لا يلتزم بالوزن أو القافية بحيث تتنوع الموسيقى في القصيدة الواحدة تبعا لتنوع المشاعر وإيحاءات النفس.

ويلتقي المذهب الرمزي مع الاتجاه الرومانسي في فكرة الهروب من المشكلات التي يضج بها الحاضر، والقضايا التي تنفعل بها النفوس، إلى عالم الحلم والوهم وجو الأساطير والغيبيات مستخدما طاقته الفنية في تهيئة الشكل باعتباره غاية يتحقق المضمون بتحقيقها.

وبانتشار الثقافة الأوروبية بين الشعراء العرب المعاصرين أصبح للاتجاه الرمزي وجود في أشعارهم. وقد رأينا بعض الشعراء الرومانسيين يستخدمون الرمز استخداما واسعا لإثراء صورهم بمضامين جديدة، ولكن كان ذلك مجرد بداية لوجود الاتجاه الرمزي.

ومن أبرز شعراء الاتجاه الرمزي بِشْر فارس الذي يجعل لألفاظه رموزا خفية تعبر عن عقله الباطن وذلك في قوله:

لو كنت ناصعة الجبين ... هيهات تنفضي الزياره
ما روعة اللفظ المبين ... السحر من وحي العباره
ظل على وهج الحنين ... رسمته معجزة الإشاره
خط تساقط كالحزين ... أرخى على العزم انكساره
غيبت في العجب الدفين ... معنى براعته البكاره
دُرًّا يَفُوتُ الناظمين ... ونهضت تهديني بحاره
خطوات وسواس رزين ... وهم تعميه الطهاره

فنرى في الأبيات صورا متوالية شديدة التركيز ذات علاقات بعيدة بين جزئياتها، وهي تعطي ظلالا وإيحاءات مختلفة لكل قارىء ومدركات حسية يستشعرها من يطالعها ولكنها لا تعطي مدلولاتها الحقيقية، وألفاظا وتعبيرات لا تؤدي إلى معناها الظاهر، وإنما تتعلق بالرؤية الباطنية للشاعر في حبه الذي يعبر

عنه في هذه الأبيات، التي تمسك فيها بالوزن التقليدي وبالقافية الموحدة التي التزمها في الشطرين متأثرا بروح الموشحة، وكان ذلك اتجاهه في قصائد أخرى كذلك.

ونجد في لبنان أديب مظهر (١٣٤٧ هـ/ ١٩٢٨م) الذي نجد له قصيدة (نشيد السكون) يعبر فيها عن اتجاهه الرمزي الذي استقاه من الرمزيين الفرنسيين وخاصة (البير سامان).

وهي مثقلة بالصورة الغربية ذات الدلالات المجازية البعيدة، إذ يجعل للسكون نشيدا ويرى النسيم أسود اللون، ويستشعر النسمة نحيلة، معسولة المبسم، ويحس النغم قاتما، يقول:

أعد على نفس نشيد السكون حلوا كمر النسيم الأسود
واستبدل الأنات بالأدمع واسمع عذب اليأس في أضلعي
واستبقني بالله يا منشدي

فالليل سكران وأنفاسه	تلفح أجفاني وأحلامي
تنساب حولي زفرة زفرة	حاملة أكفان أيامي
بالله هلا نغم قاتم	على بقايا الوتر الدامي
فإن في أعماق روحي صدى	مثل دبيب الموت بين الجفون
أكلما هزك تذكارها	بكيت تحنان الصبا الأول
صحبت في الوادي خيال الطيوب	مرافقا رقرقة الجدول
تفر أحلامي على نسمة	نحيلة معسولة المبسم
فتنحني فوق بساط المغيب	وترتمي فيا لتحنان الصبا الأول

ولعل أشعار يوسف غصوب أقل إيغالا في الغموض الرمزي من بشر فارس وأديب مظهر، وأكثر اهتماما بعناصر الشكل الأخرى، لكي يصل التعبير الشعري إلى غايته الجمالية، وهو بذلك أقرب إلى الرومانسيين، وإن دلتنا على رمزيته عناصر مختلفة كتمازج الحواس، وتبادل وظائفها والتركيز الشديد في الصورة، والموسيقى الخاصة التي تهيىء القارىء لخطرات العقل الباطن.

وكان من أكثر الذين اهتموا بعنصر الموسيقى من أصحاب الاتجاه الرومانسي سعيد عقل (ولد ١٣٣١ هـ/ ١٩١٢م). وهو يحاول في شعره أن يغوص في أعماق النفس بحدسه دون عقله الواعي، ولكننا نجد تدخلا مباشرا من العقل لإبداع الصور وتكثيف جزئياتها، والتناغم الموسيقى مع خطرات النفس في هبوطها وصعودها، كما نتمثل في قصيدته (أنت واليخت وأن نبحرا):

أنت واليخت وأن نبحرا
في الرياح اللينات الهبوب
في التعلات وخفق الطيوب
في الذرى
من خضم ليلكي الغروب
كاد مذ أومأت أن يزهرا
أنت واليخت وأن نعزبا
آخر الأرض عن العالمين
عن عزيف الجن والسامرين
عن ربي ،
طرزت بالورود والياسمين
نبتغي خلف السها مطلبا
أنت واليخت وأن ننزلا
في المساء اللؤلؤي الغيوم
شاطئا نسيا بإحدى النجوم
حملا
منذ ضاحكناه هم الهموم
أه ما أجمل ما أجملا

وتقدم بعض الرمزيين خطوة أخرى نحو السريالية في ثورة تسخر بالأساليب الأدبية السائدة وترفض المضامين والصور والألفاظ والتعبيرات التي تكون لها صلة بالتراث. وهم يرفضون الخضوع للعقل أو العاطفة وينفرون من الالتزام، ويجدون

راجتهم في اللاشعور فيخلعون خيالاتهم على ظواهر الأشياء بطريقة تلقائية ممعنة في الحرية والبعد عن الخضوع لأي نظام، فالشعر عندهم صادر عن رؤية فردية للشاعر يستكشف بها ذاته أو أعماق لا شعوره. ولهذا نجد أشعارهم مثقلة بالرموز الباطنية ولم تعد لألفاظ اللغة عندهم مدلولات ثابتة، ولكن لكل منهم عالمه اللغوي الخاص الذي يعبر به عن تجارب لا شعوره.

ولا شك أن الصوفية بكل رموزها ونظرياتها في الحلول والاتحاد ووحدة الوجود قد أثرت في الشعراء العرب السرياليين، وكذلك الفلسفة الوجودية التي تقوم أصلا على دراسة ظواهر الوجود المتحقق في الموجودات، فلا يعنيها الوجود المجرد، لأن الوجود يحقق الإنسان عن طريق ذاته في عالمه، ولهذا ينبغي للإنسان أن يكون ذا وعي بما يدور حوله في بيئته المحلية، وفي عالمه الكبير، لكي يمكنه تصوير ما يعيه بقصد محاولة تطويره، أو إعادة بعثه ليحقق وجودا إيجابيا وهذا الجانب يفسر لنا قصائد المعتدلين من السرياليين ـ في مرحلة من حياتهم الشعرية ـ من أمثال يوسف الخال (ولد ١٣٣٦ هـ/ ١٩١٧م)، وخليل حاوي (ولد ١٣٤٤ هـ/ ١٩٢٥م)، وأدونيس (على أحمد سعيد ـ ولد ١٣٤٨ هـ/ ١٩١٧م)، الكل يمتزج فيها عالم الشاعر الخاص بالمجتمع الذي يعيش فيه، وهدف هذا الامتزاج تحقيق الوجود للفرد والمجتمع علىٰ السواء، أو خلاصهما معا من ربقة النظم المفروضة والتقاليد.

يقول يوسف الخال في قصيدته (القمر):

نزيح موجة الصقيع عن وجوهنا
نحكي لها حكاية الربيع
كيف يبسم الهوا
ننشد الطيور كيف
يرقص الشجر
وكيف تنتج النواة في الثرى
عروقها ويعقد الثمر
نحكي لها حكاية الخريف

حين تنحني الظلال
والمساء يستطيل ثم بغتة
تلوح نجمة أو يسطع القمر
وحين يسقط السياج حينما
تنبسط الحقول نظرة عارية
على مدى البصر
نحكي لها
حكاية الصيف الذي يجيئنا
على جناحي نغمة دافئة
أو قفزة من جندب سعيد
ونحن نجمع الغلال تارة
وتارة نعيد
ذكرى وقوف غيمة هنا
هناك في البعيد
نزيحها
نحكي لها حكاية الفصول كلها
لكنها
تغور في عروقنا تضيع
نظنها
نظنها تضيع
وهي التي تلوح فجأة
في شعرة تبيض ها هنا
أو شفة تجوع

وهذا النموذج المعقول ليوسف الخال لا يترك المجال فسيحاً للاشعوره، بل نحس وعيه الكامل بهذه الرموز والصور ذات الإدراك الحسي، فالفصول في القصيدة تعني مراحل العمر وهذه الصور المتلاحقة التي يصف بها تلك الفصول

إنما هي مدركات لما يناسب الإنسان في مراحل عمره.

ويصور لنا أدونيس (على أحمد سعيد) حدود اليأس، فيكشف عن مكنونات أعماقه بصور غائمة في الرمزية، صادرة عن لا شعوره، وإن كان الوعي قد نظم اتجاهاتها، فيقول:

على حدود اليأس بيتي يقوم
كالزبد الأصفر جدرانه
مجوف مخلخل كالغيوم
بيتي أحافير
تنكشه الريح فإن أرهقت
تنكشه عنها الأعاصير
تهجره الشمس على قُرْبِه
تهجره حتى العصافير
بيتي سوقه انتفاضاته
غيبا وراء الغيب مرشوقا
أنام فيه وينام الضحى
حولي خفيت الصوت مخنوقا

ظواهر واتجاهات جديدة:

لقد أغرى هدم البناء التقليدي للقصيدة العربية على أيدي أصحاب الشعر الحر، شعراء محدثين آخرين بكتابة القصيدة النثرية التي لا تلتزم بأي إيقاع غير إيقاع الانفعال بالتجربة والإحساس بالمضمون وقد سبق الشعراء الرومانسيون إلى هذه المحاولة، فكتب بعضهم الشعر المنثور مثل جبران خليل جبران، وحسين عفيف، وأحمد زكي أو شادي، وجميلة العلايلي. ولكن محاولاتهم إزالة الفوارق بين الشعر والنثر عن طريق إزالة البناء الموسيقي للقصيدة لم يكتب لها النجاح. غير أن الشعراء النثريين المعاصرين من أمثال توفيق صايغ (ولد ١٣٤٤ هـ/ ١٩٢٥م) ومحمد الماغوط (ولد ١٣٤٩ هـ/ ١٩٣٠م) يبذلون محاولات جديدة في ضوء التطور

الذي حدث في موسيقى الشعر المعاصر لجعل الإيقاع المنبعث من البناء الفني للعبارة الشعرية، دون أي التزام إلا من حيث التناغم بين الشكل والمضمون والانسياب الشعوري النامي والمتوتر ـ كافيا لتمييز الشعر من النثر في ناحية الموسيقى. وفي هذه المحاولات للشعر المنثور تسقط القافية نهائيا، وتتشكل العبارات بحسب الخطرات العقلية والدفقات الشعورية. ومعظم أصحاب هذا الاتجاه يدينون بالواقعية الاشتراكية وقد استعانوا بكل الوسائل الفنية والتجارب الموضوعية التي يتضمنها هذا الاتجاه، يقول محمد الماغوط في قصيدته النثرية (حزن في ضوء القمر):

أيها الربيع المقبل من عينيها
أيها الكناري المسافر في ضوء القمر
خذني إليها
قصيدة غرام أو طعنة خنجر
فأنا متشرد وجريح
أحب المطر وأنين الأمواج البعيدة
من أعماق النجوم استيقظ
لأفكر بركبة امرأة شهية رأيتها ذات يوم
لأعماق الخمرة وأقرض الشعر
قل لحبيبتي ليلى
ذات الفم السكران والقدمين الحريريتين
إنني مريض ومشتاق إليها
إنني ألمح آثار أقدام على قلبي
دمشق يا عربة السبايا الوردية
وأنا راقد في غرفتي
أكتب وأحلم وأرنو إلى المارة
من قلب السماء العالية
أسمع وجيب لحمك العاري

عشرون عاما ونحن ندق أبوابك الصلدة
والمطر يتساقط على ثيابنا وأطفالنا
ووجوهنا المختنقة بالسعال الجارح
تبدو حزينة كالوداع صفراء كالسل
ورياح البراري الموحشة .
تنقل نواحنا
إلى الأزقة وباعة الخبز والجواسيس
ونحن نعدو كالخيول الوحشية على صفحات التاريخ
نبكي ونرتجف
وخلف أقدامنا المعقوفة
تمضي الرياح والسنابل البرتقالية
وافترقنا
وفي عينيك الباردتين
تنوح عاصفة من النجوم المهرولة
أيتها العشيقة المتغضنة
ذات الجسد المغطى بالسعال والجواهر
أنت لي
هذا الحنين لك يا حقودة
قبل الرحيل بلحظات
ضاجعت امرأة وكتبت قصيدة
عن الليل والخريف والأمم المقهورة
وتحت شمس الظهيرة الصفراء
كنت أسند رأسي على ضلفات النوافذ
وأترك الدمعة
تبرق كالصباح كامرأة عارية
فأنا على علاقة قديمة بالحزن والعبودية
وقرب الغيوم الصامتة البعيدة

وقد مال أدونيس (على أحمد سعيد) في كتاباته الأخيرة إلى اسقاط الحواجز بين الشعر والنثر واشترك مع يوسف الخال في محاولة بناء القصيدة العربية بناء جديدا تسقط فيه كل روابطها بالتراث لتعبر - في ظنه - عن نبض الحياة المعاصرة وتكون رؤية جديدة للآتي الذي ينبغي للشاعر أن يبشر به ويصل إلى رؤاه بثقافته الواسعة وحدسه.

وبدأ الاتجاه السريالي - في خضم التجارب التي يمر بها الشعر العربي المعاصر - يتخذ صورة أكثر تعقيدا من النماذج التي قدمناها لشعراء معتدلين، تراوح اتجاههم بين الرمزية والسريالية. وأصبحت القصيدة عند أصحاب الاتجاه الجديد مغرقة في الغموض والضبابية، وعبارة عن نفثات عقل مشوش يسجل كل ما يعرض له في اللاشعور من أفكار أشبه ما تكون بخرافات الأحلام، وصور يصعب حتى على الشاعر أن يُبَيِّنَ مدلولاتها، كقول عصام ترشحاني في قصيدته (أبراج الحلم الأسود):

ودخلت
في ليل الحضارة
أين كنت
رأيت وجهك عاريا
والنار فوق جموحه
حبلى
بفاكهة الجحيم
ورأيت آلهة
تقامر في سريرك
لا أقول
رأيت أعضاء الخطيئة
كنت مسكونا
بنار الدهشة الأولى
وكان الجوع سيافا

يحاصرني
فضاقت في دمي الأشياء
ضقت أنا عن الرؤيا
وكاد الوهن يخطفني
فشاغلت الذي
في الموت أبصرها
ويبصرني
اتكأت على
جناح الصوم
غافلت المذلة
عدت في وقع الثواني
مثخنا
وصرخت
ثم صرخت
كان الصوت مكسوا
بجثمان الخطى
فأفقت مذهولا
على صوتي
وإذ بالحلم امرأة
يشيعها
ويمحوها المطر

وبرزت في بناء القصيدة الجديدة ظواهر فنية مختلفة أهمها تقسيم القصيدة إلى فقرات تمثل أدوارا في بناء متكامل، له ذروة وله عاقدة قد تكون مرقمة، أو ذات عناوين منفصلة، أو مقسمة بلا أرقام أو عناوين أو تتكون من مجموعة مواويل، وقد تكون هناك فواصل بين الفقرات كأنها استراحة بين الفصول في عمل مسرحي.

وقد اقترنت بهذه الظاهرة نزعة التركيز على لب الفكرة في عبارة أو كلمة والاستغناء عن تفصيلات كثيرة، حتى أشبهت القصيدة بهذا الأسلوب لغة البرقيات. كذلك برز تطور آخر في السطر الشعري الذي خلف شطري البيت في القصيدة القديمة، وكان يطول ويقصر حسب تموجات النفس، فتحول السطر إلى جملة شعرية تمتد سطورا وتضم حالة انفعالية واحدة لا يستطاع وضعها في سطر واحد. ثم تطور ذلك أيضا في القصيدة المعاصرة عن طريق التدوير. فتعاقبت الجمل الشعرية في نفس واحد يستغرق وقفة شعرية كاملة، ويؤلف بنية تختلف عن الأخرى طولا في هذه الطريقة المدورة حسب الموقف الشعري، ويمكن أن نتمثل هذا التطور في قصيدة علي الخليلي (قبل سقوط الثلج وبعد) التي يقول في مقطعها الأول: تمارس قمع التأجج. نحلم: هذا ممات الحرائق قبل العناق رأيت العصافير تخفق، تخفق حولي وتحملني في البراري. تحديث هزء الطواحين، رائحة ريحها في الشوارع:

هل كبلوا صحوة الفجر، عاثوا بذات العماد التي في المواجع، ساحاتها المعتمات الصغيرة مشدوهة في عيون اللصوص، رأيت الأمور الجليلة طائشة كالسهام، تميت المصاب، ويسأم من عاش. هذا رماد الفصول فمن يصدع القفل، يجرع موتا فريدا، لسيدة القمر الأبيض ـ المطر الأبيض ـ الوصل ـ واشنطن، الآن. هذا اكتمال الدوائر دون التلاقي. نموت بزرق العيون، الخنادق مهجورة، والجياع سكارى وسيدة القمر الأبيض ـ النفط والحر والأمراء، وأسماؤها في المذابح. . شاسعة في عروقي التباريح: تحلم، تحلم قبل الحريق تمارس قمع التأجج قبل السقوط، فمن يفهم الصيحة النادرة؟

ويتلاشى إيقاع التفعيلة في هذه القصيدة وهي وحدة المتقارب فعولن بتوالي الألفاظ دون توقف، وتوالي العبارات دون ابتداء يتلاشى الإيقاع في الظاهر، ولكنه يتسرب مع المضمون إلى نفس القارىء كما تتسرب الموسيقى التصويرية إلى نفس المشاهد للفيلم. ولعلنا لاحظنا أن هذا الاتجاه الجديد في بناء القصيدة ظهر بوضوح عند السرياليين كما نرى في النموذج الذي قدمناه، والذي تتوالى فيه الأفكار والصور كأنها رؤى حالم على الحافة بين الشعور واللاشعور.

ومثلما تأثر الشعر العربي المعاصر بالسريالية تأثر أيضا بالاتجاهات الفنية المختلفة مثل التجريدية والتكعيبية ، واستفاد الشعراء بكل الاتجاهات الجديدة في السينما والمسرح، يحاولون تطبيقها على القصيدة الغنائية التي أصبحت بعد تاريخ طويل موضعا للتجارب الجديدة المتعددة لكي يصل الشعراء بها مضمونا وشكلا إلى روح عصر الفضاء والذرة، بعد عهود طويلة من الجمود والتقليد.

الانسان في شعر نازك الملائكة

حين وقف « وليم فوكنر William Faulkner » الروائي الأمريكي يلقى خطاباً بمناسبة الاحتفال بنيله جائزة نوبل للاداب عام ١٩٤٩ م قال : « إن شباب الكتاب والشعراء نسوا مشكلات القلب الانساني في صراعه مع نفسه ، وهذا الصراع وحده هو الذي يوحي بالكتابة القيمة ، لأنه وحده الجدير بأن يكتب عنه ، والخليق بأن يكابد المرء العذاب من أجله . وإن من واجب الاديب ألا يجعل مجالاً في فنه لشيء غير الحقائق العريقة . . حقائق القلب ، تلك الحقائق الكلية التي تصبح كل قصة بدونها عابرة وفاشلة . إنها حقائق الحب والشرف والشفقة والكبرياء والتعاطف والتضحية ، فإن لم يصل إلى شيء من ذلك فسيظل يكتب وقد حقت عليه اللعنة ، إذ لن يكتب عن الحب ، وإنما عن الشهوة ، وعن الهزائم التي لا يخسر فيها أحد شيئاً ذا قيمة ، وعن انتصارات لا أمل فيها خالية من التعاطف والرحمة ، وستبقى أحزانه طافية على السطح لا تصل إلى العظام ، دون أن تترك أية ندوب . لن تصدر كتاباته عن القلب وحتى يتعلم هذه الأشياء جميعاً مرة أخرى ، فسوف يكتب عن الناس وكأنه يقف بينهم ليراقب نهاية الانسان أما أنا فأرفض أن تكون للانسان نهاية . ومن اليسير أن يقال أن الانسان خالد لأنه سيبقى وانه حينما تدق ساعة الفناء ويتلاشى صداها . . فإن صوتاً واحداً سيظل باقياً ، ذلكم هو صوت الانسان الذي لا يعتريه الفناء وخلوده راجع إلى أن له روحاً قادرة على التعاطف والتضحية وقوة

الاحتمال . وواجب الشاعر أو الكاتب أن يكتب عن هـذه الأشياء » . تـذكرت كلمات « فوكنر » ـ التي تغورت في نفسي منذ قرأتها قبل سنوات ـ وأنا أعيش في عـالم نازك الشعـري ، وهو عـالم غني بالـرؤى الفسيحة المـدى ، وبـالاحـاسيس والمشاعر الانسـانية المـرهفة الثـرة ، وأحاطت بي من كـل ناحيـة نظرات زمـلائنا الباحثين في شعر نازك الذين عنوا أنفسهم في تصنيفه ما بين رومانسيـة مفرطـة ، ورومانسية رمزية سرياليـة ، ورومانسيـة واقعية . وقلت لنفسي بينـا أحاورهـا : وماذا يكسب شعر الشـاعر أو يخسر حـين يصنفه النقـاد في هذا الاتجـاه الأدبي أو ذاك ، وماذا يكسب القارىء المتذوق أو يخسر حين يعلم أن شعر نازك ينتمي إلى هذه المدرسة الأدبية دون تلك . إن جمال الشعر وعظمته ليسا من ابداع النقاد ، ومـا هم بقادرين عـلى اخضاع تـذوق القارىء واحسـاسه بحيث يـرى ما يـرون ويشعـر بمـا يشعـرون . ومهـما اختلفت المـذاهب الأدبيـة وارتبـطت بفلسفـات وأفكـار : شـرقت أو غـربت ، تسـطحت أو تعمقت ، عـاشت في النـور ، أو تغورت في أسداف الرؤى الغائمة والرموز المبهمة ، فسيظل الانسان مدار الشعر مثلما كـان منذ أقـدم العصور ، فـالحياة التي صـورها « هـوميروس » في المـلاحم الوثنية اليونانية تعكس لنا الوجود الانساني كما يقول راندال بحق ، والانسان هو سر أسـرار الكون ، وفيـه تكمن المعاني المـرتبطة بحقـائق الوجـود ، وما أصـدق « أسار صاحبي » الأديب الهندي حين يقول :

إن أحداً لا يستطيع أن يعرف مدى عمق عظمة الانسان
وإن معرفة حقيقة الانسان تفوق حدود طاقتنا العقلية
فالانسان يستطيع أن يطير إلى العلياء خارج حدود السماء
ولكن عظمته ما زالت سراً غير معروف

والانسان يمتد في الـزمن مثلما يمتد في الفـراغ إلى ما وراء حـدود جسمه ، وحدوده الزمنية ليست أكثر دقة ولا ثباتاً من حدوده المكانية ، فهو مرتبط بالماضي والمستقبل ، بالرغم من أن ذاته لا تمتد خارج الحاضر .

ويصـدق قول « ميخـائيل نعيمـة » « وليس كالأدب مسـرحاً يـظهـر عليـه الانسان بكل مظاهره الروحية والجسدية ، ففي الأدب يرى نفسه ممثلاً ومشاهـداً

في وقت واحد ، هنالك يشهد نفسه في الأقماط حتى الاكفان ، وهنالك يمثل أدواره المتلونة بلون الساعات والأيام ، وهنالك يسمع نبضات قلبه ، لكن في نبضات سواه ، ويلمس أشواق روحه في أشواق روح غيره ، يشعر بأوجاع جسمه في أوجاع جسم انسان مثله » .

فماذا يمكن أن يكون موضوعاً للشعر أعظم من الانسان : بوجوده وعدمه ، بآماله ويأسه ، بفرحه وحزنه ، بحبه وبغضه ، بعقله وشعوره ، بكبريائه وذلته ، بسموه وضعته ، بل بكل عالمه الظاهر والمجهول ، أليس هو (الجامع لجميع العوالم الإلهية والكونية الكلية والجزئية) ، ألا يسمى العالم (الانسان الكبير) .

وليس من شك في أن رؤية كل شاعر للانسان تختلف عن غيره من الشعراء ، إذ يستحيل على أي شاعر أن يكتب عن كل جوانب الانسان ، فهو لا يرى فيه إلا ما يستشعره في نفسه من أحاسيس وعواطف وأفكار ورؤى ، بحكم تكوينه النفسي والاجتماعي والثقافي والمذهبي ، بل الفطري أيضاً . وسوف أحاول في هذه الدراسة أن استكشف الانسان في العالم الشعري لنازك الملائكة ، وهذا الانسان ليس بالضرورة الشاعرة نفسها ، كما أنه ليس انساناً خاصاً من خلقها لا يوجد إلا في عالمها ، كما يقرر بعض الدارسين لشعرها ، وما أصدقها حين ترد عليهم بقولها :

يقولون شاعرة في السحاب   تحلّق خلفَ سرابِ النجوم
أنانية لا تحس الوجود   وإن صرعته جبال الغموم
خيالية تمقت الكائنات   وتخلق عالمها في الغيوم

أنانية وأحب البشر
خيالية وحياتي تسير
خريفية وأناجي الزهر
وعاطفتي لهب من شعور

أحب الحياة بقلبي العميق   وأمزج واقعها بالخيال

وأعـشـق ذاتي فـفـي عـمـقـهـا   خـيـال وجـود عـمـيـق الـظلال

نازك والنفس الانسانية :

كانت النفس موضع خلاف في الفكر الإسلامي بين المتكلمين والمتصوفة ، فالذين اعتمدوا على المذهب المادي أنكروا النفس ، ومنهم من قال أنها جسم أو عرض لجسم ، ومنهم من قال أنها مزاج وتأليف بين الطبائع . أما الذين نـزعوا منزعاً روحياً فقد قالوا أن النفس ليست جسماً ولا عرضاً لجسم ولا مكان لها في الحقيقة ، وليس لها طول ولا عرض ، ولا تماس شيئاً ، ولا يماسها شيء ، ولا يجوز عليها الحركة والسكون ، والالوان والطعم ، ولكن يجوز عليها العلم والقدرة ، والحياة والإرادة وأنها تحرك البدن بإرادتها ولا يماسها .

أما النفس أو الروح عند المتصوفة فهي جوهر مادي من طبيعة إلهية ، وهي لذلك تنزع إلى العودة إلى مبدئها يدفعها الشوق والحب .

وقد ذكر « ابن سينا » أن كل موجود طبيعي مكون من مادة وصورة ، وبما أن الانسان موجود طبيعي فهو اذن مكون من مادة وصورة : المادة هي البدن ، والصورة هي النفس ، ولذلك يرى أن النفس غير مادية .

وهذا الخلاف بين الجسد والروح ، أو عالم المحسوسات وعالم المعقولات كان مبدأ أساسياً في الافلاطونية ، وقد ثبت أن الأول دائم التبدل ، فهو متحول زائل ، والثاني ثابت أزلي خالد ، ولهذا لا تكتسب الحياة الانسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل ، فالانسان يستطيع أن يخلد نفسه بالارتفاع إلى حيز الأشياء الأزلية . وقد تأثر « أفلاطون » بنزعة الزهد الشرقية الأصل ، فحصر غاية الانسان في محاورته الجميلة لفيدو في البحث عن الموت : موت الجسد وخلود النفس .

وواضح أن النفس عند نازك هي النفس الفلسفية التي تحرك البدن بإرادتها ، وهي في رأيها تحمل الشر دائماً والبغضاء وتتأبى على التهذيب والسمو ، تقول :

وهي النفس تحمل الشر والبغضاء ماذا يفيدها التهذيب

بل إن الانسان ذو نسب في الشر عريق ، تقول :

كيف ينجو الوجود إن كان في الانسان عرق من الشرور عريق

وما ذاك إلا لأنه طبع فيه مفطور عليه :

فاحتدام الشر طبع الآدمي

وما ثورتها على العالم إلا :

على عالم مغرق في الشرور

ولا ينفع الانسان أي دواء يبرئه من شروره وآثامه ، لأن الداء كان في روحه ، تقول :

ليس يشفيهم من الحزن واليأس دواء فالداء في الأرواح

وليس في الامكان قتل الشيطان في النفس واحياء الملاك ، تقول :

لن تقتلي الشيطان في الانسان أو تحيي الملاك

وتعود نازك بنسبة الشر في النفس الانسانية إلى خطيئة آدم وحواء التي تلح عليها في أكثر من قصيدة ، وخاصة مأساة الحياة وأغنية للانسان ، فقد نجح الشيطان في قهر الانسان ، وغرس فيه نزعة الشر بخضوعه لإرادته ، تقول :

ليت حواء لم تذق ثمر الدوحة ليت الشيطان لم يتجنا
علمتنا ثمارها فكرة الشر فكان الحزن العميق العاصر

فلا مناص إذن من أن تكون الحياة الانسانية منبع الشر والشقاء :

وترون الحياة منبع شر ليس منه منجى وليل شقاء

ونازك بهذه الرؤية ترفض فكرة الاستعلاء الانساني على الشر التي حاول « جون ملتون Gohn Milton » أن يفرضها على آدم وحواء في « الفردوس المفقود Paradise Lost » كما فرضها على المسيح أيضاً في « الفردوس المسترد Paradise

Regained » حين أغرى الشيطان المسيح بمائدة شهية ، بعد أن امتنع المسيح عن الطعام أربعين يوميا ، وهو هائم على وجهه في القفار ولكن المسيح لا يستجيب للشيطان ويقهره ، فهي تؤمن بالضعف الإنساني إلى أبعد مدى فتقول :

وعيون الاقدار يضحكن مني هازئات بضعفي الآدمي

وتتخذ من فتنة تاييس رمزاً لهذا الضعف الانساني الذي لا يستطيع أن يصمد للاغواء والشر ، تقول :

اسم تاييس لم يزل يملأ الكون فأين الذي أضلت خطاه

ثم تقول للرهبان الذين يظنون في أنفسهم قهر الشر والاستعلاء على الشيطان وفتنته :

عبثاً تهربون من مغريات العيش كم في الوجود من تاييس

ويبدو الانسان في عالم نازك الشعري أكثر خضوعاً لغرائزه وعواطفه ، ويحتل الحب عنده مساحة هائلة من نفسه ، ولكنه ـ بسبب شقائه الأزلي ـ حب حزين منهزم ، لا يأتيه بالسعادة التي يحلم بها ، بل ربما شارك في احساسه بالشقاء والعبودية :

ذهب الأمس بأوهام فؤادي ومحاها
فإذا قلبي عبد ولقد كان الهاً

كما عمق احساسه بضياع الماضي في غير طائل إلا من العذاب والقهر :

ومرت حياتي مرت سدى ولا شيء يطفىء نار الحنين
سدى قد عبرت صحارى الوجود سدى قد جررت قيود السنين

وهو في معظم الأحيان لا يدع له أملاً في السعادة التي قد يحملها الغد المنتظر ، هذا الغد الذي يأتي زاحفاً عاجزاً :

ورأينا الغد المنتظر ساحباً نصفه المشلول

ساحباً نصفه المحتقر نصفه الجامد المملول

وحين تغيم الرؤى أمام الانسان في حبه لا يعرف أمسه من يومه أو غده :

هل مر بنا زمن أم خضنا اللازمنا

بل تتجرد كل الأشياء من مظهرها وحجمها :

وغبار السنين جر على الأشواق ستراً لِلّألون واللاكيان

وبرغم الألم الذي يسببه الحب للانسان لا يجد مجالاً للفرار منه فهو يحاصره ولا أظنه إلا سعيداً بهذا الحصار :

لا مهرب من جرح قد مر على قلبي
جرح يصرخ كالجوع البائس في قلبي

والانسان في غمرة الصراع بين قلبه وعقله ، وجسده وروحه يحس الاضطراب العنيف يزلزل كيانه :

لقبوها الحياة وهي اضطراب أبدي ولهفة لا تقر
وامتداد للانهاية لا يبدأ لا ينتهي فأين المفر

ويحس الخواء يعتصر نفسه :

الفراغ يقتلني أواه لو كان للوجود وجود

ويحس الخوف يتغلغل في كيانه ويتمنى أن يجد من ينقذه من ظلمة الخوف المنتشرة في أعماقه :

في المعبر سعلاة ترهق طيفي بفتور
ووراء المفترق المتشعب بعض قبور
خذ بيدي ولنترك هذا الأفق المهجور
لا تتركني روحاً صارخة في الديجور

وما يطمئن إليه الانسان قد يصبح في لحظات مصدر خوف ورهبة ، فها هي ذي عاشقة الليل يغلبها في لحظة ضعف الخوف منه :

الليل فيه مخاوف ووساوس لا تخمد
أبداً يزلزله صراخ غامض وتنهد

ويقضي الانسان عمره في الانتظار : انتظار كل شيء ، وانتظار اللاشيء : ما أطول الانتظار على الخائفين . ويظل مترقباً يعتصره القلق والضجر والملال :

أتصور الضجر المرير
في أنفس ملت وأتعبها الصفير
هي والحقائب في انتظار

وهذا الصفير ليس صفير القطار ولكنه ضجيج الحياة ونذير الشقاء ، وهذه الحقائب ليست أمتعة المسافرين بل رغبات الانسان وآماله المتحفزة في ذاته ، حبيسة في انتظار من يفتح لها . والأمل هو ما يتعلل به الانسان لتهدئة مخاوفه والقضاء على وساوسه ، والتغلب على احساسه بالالم والشقاء (ما أضيق العَيْشَ لولا فسحة الأمل) ، فإذا تحقق زال عنه كل جمال ، ولم يعد شيئاً مرجواً ، ولا بد أن يعيش الانسان على أمل جديد :

ولو جئت يوماً ـ وما زلت ُأوثر ألا تجيء ـ
لجف عبير الفراغ الملون في ذكرياتي
وقص جناح التخيل واكتأبت أغنياتي
وأمسكت في راحتي حطام رجائي البريء
وأدركت أني أحبـُك حلماً
وما دمت قد جئت لحماً وعظماً
سأحلم بالزائر المستحيل الذي لا يجيء

الانسان والحياة :

الحياة الانسانية سر هذا الوجود الذي يعمر الكون ، وهو يبقى من بقيت ، ويفنى عندما تتلاشى ، هذه الحياة تحسها نازك أنها مأساة ويترسب هذا الاحساس في كيانها نتيجة منطقية للخطيئة الأولى للانسان . فغواية الشيطان

لآدم وحواء ، وانهيار مقاومتهما لشره ، ثم طردهما من الجنة ـ أو الخلد الـذي لا يفنى ـ عقوبة لهما ، نسج ذلـك كله خيوط المأساة التي يعيشهـا الانسان في هـذه الأرض منبوذاً ، شريراً ، فانياً . جاهـلاً حقائق الكـون ، بعيداً عن السعـادة . وبهـذا الاحساس القـوي بمعنى الحياة المترسب في أعماق نـازك كتبت مـطولتهـا مأساة الحياة وهي في ريق العمر مـا بين الثـانية والعشـرين والثالثـة والعشرين ، وكان دافعها الى ذلك كما تقـول « تشاؤمي المـطلق وشعوري بـأن الحياة كلهـا ألم وابهام وتعقيد » .

كذلك كانت مؤمنة بقول « شوبنهاور » لست أدري لماذا نـرفع الستـار عن حياة جديدة كلما أسدل على هزيمة وموت ، لست أدري لمـاذا نخدع أنفسنـا بهذه الزوبعة التي تثـور حول لا شيء ، حتـام نصبر عـلى هذا الالم الـذي لا ينتهي ، متى نتذرع بالشجاعة الكافية فنعترف بأن حب الحياة أكذوبة » .

وربما خفت حدة التشاؤم عندما أعادت نازك صياغة هذه المـطولة وهي في السابعة والعشرين من عمرها ، ثم وهي في الثانية والأربعين ، وجعلت عنـوانها في التجربتين الأخيـرتين (أغنيـة للانسـان) ولكن الحقيقة إن الأفكـار الرئيسيـة بالنسبة لموقف الانسان من الحياة ظلت كما هي دون تغيير . فالاغنية التي تنشدها نازك ليست إلا نشيجاً باكياً ، ومحاولة للتعزي عن مأساة حياته ، كما أحستهـا في تجربتها الأولى ، تقول نازك :

حدثي القلب أنت أيتها المأساة يا من قد سميت بالحياة

ونراها في قمة تشاؤمها في هذه التجربة الأولى لا ترى الوجود غير ظلام لا يشـرق فيه صبـاح ، وكأن الانسـان عندمـا هبط إلى الأرض في صورة آدم حقت عليه لعنة أبدية بأن يعيش على الأرض في ظلام تكتنفه الهمـوم والكآبـة ، يقتات الحزن ويشرب الدموع :

عبثـاً تحلمـين شـاعـرتي مـا	من صبـاح لليـل هـذا الـوجـود
لـيس حـولي إلا ديـاجـير كـون	لـيس يفنـى بـكـآؤه أسـاه
حيث تبقى الغيـوم في الجـو رمـزاً	لحـيـاة سـوادهـا لـيس يـفـنى

ليس إلا عمر يمر حزيناً يتهاوى كآبة وسكوناً
نحن نحيا في عالم كله دمع وعمر يفيض يأساً وحزناً
قد عبرنا نهر الحياة حيارى في ظلام الفصول والسنوات
وثبتنا على أسانا خريفاً وربيعاً فما جمال الحياة
ليس يلقى الحياة إلا حزين القلب حيران في هموم الحياة

ونراها في (عاشقة الليل) تبث هذه الاحاسيس نفسها فتقول :

رأيت الحياة كهذا المساء
ظلام ووحشة جو كئيب
ويحلم أبناؤها بالضياء
وهم تحت ليل عميق رهيب

فالحياة الانسانية كما تراها نازك شقاء دائم لا مكان فيه للامل بسبب الخطيئة الأولى للانسان وهبوطه من جنة الخلد إلى هذه الأرض أو الواقع الكئيب البائس :

عالم كل من على وجهه يشقى ويقضي الأيام حزناً ويأساً

وتقول في (عاشقة الليل) :

عبثاً فالحياة سنتها الحزن وحكم الآهات والدمع جار

وتغرق في احساسها بشر الحياة وبشاعتها فتنكر وجود تعادلية فيها بين الخير والشر ، فالانسان :

كلما ذاق قطرة من نعيم أعقبتها من الأسى ألف قطرة

بل تصل في بعض الاحيان إلى نفي الخير نفياً تاماً عن حياة الانسان . وباعثها في ذلك - كما هو واضح في البيت - طرد آدم وحواء من الجنة وهبوطهما إلى الأرض ، تقول :

هي هذي
هي هذي الحياة زراعة الأشواك لا الزهر ، والدجى لا الضياء

هي نبع الآثام تستلهم الشر وتحيا في الأرض لا في السماء

وترى أن الانسان يجد في الشر عزاء عن شقائه ، فالشر تعويض عن عذاب الانسان في الأرض :

لست ألقي حولي سوى عالم يشقى ويلقى عزاءه في الشرور

والالم عند نازك عقوبة طبيعية يتحملها الانسان تكفيراً عن خطيئته الأولى التي أهبطته من السماء إلى الأرض ، فهو جزء لا ينفصم من نسيج الوجود الانساني ، حتى ليمكن القول بأن الحياة هي الألم ، والألم الحياة ، تقول نازك في قصيدتها (مأساة الحياة) :

كل ما في الوجود يؤلمني الآن وهذي الحياة تجرح نفسي

وتقول في (أغنية للانسان) :

كل ما في الوجود يجرحني الآن ولون الحياة يطعن نفسي

وليس هناك مفر للانسان من آلامه فهو محاصر بها ما دام يعاني الحياة :

ضاق بي العالم الفسيح فيا للهول أين المفر من آلامي

وهي تتساءل في انكار عن الذنب الذي ارتكبه آدم بحيث حق العذاب على البشر جميعاً :

أي ذنب جناه آدم حتى نتلقى العذاب نحن جميعاً

ولكنها موقنة باستحقاق هذا العذاب لاطاعة الانسان الشر المتمثل في الشيطان وهبوطه من الخلد وعالم المثل والخير والفضيلة ، إلى أرض الواقع التي تتجسد فيها هزيمة الانسان وسقوطه في حمأة الشر والرذيلة .

الانسان والقدر :

إذا كان الوجود الانساني مأساة في نظر نازك بسبب هبوط الانسان إلى الأرض ، أو العالم السفلي المظلم الكئيب ، وإذا كان هذا الوجود عقوبة عن الخطيئة الأولى التي تمت بغواية الشيطان وزرعت الشر الدائم في الانسان كما

رأينا ، فلا مناص من الاقرار بأن الانسان في هذا الوجود لعبة في يد القدر يتلهى بها ، وسجين في قيود الزمن ، لا أمل في الفكاك والانطلاق من الأسر ، تقول نازك :

عبثاً تسألين لن يكشف السر　　ولن تنعمي بفك القيود

بل هذا القيد تحسه أيضاً في قلبها يحول بينها وبين حرية الشعور :

هو سجن الحياة قد كبلت أقياده السود كل قلب رهيف

ولسنا جميعاً غير أسرى أذلاء لا ندري ماذا يراد بنا :

نحن أسرى يقودنا القدر　　الأعمى إلى ليل عالم مجهول
ليس منا من يستطيع فكاكاً　　ليس منا غير الأسير الذليل

بل نحن لعبة بين مخالب القدر . هذا الجبار العاتي المسيطر :

أيها الأشقياء نحن جميعاً　　لعبة في مخالب الاقدار

وحياة الانسان في أسرها تبدو سفينة تائهة في لجة البحر :

ألقت بها الأقدار في لجج المنايا والسقاء
سارت وما تدرى إلى أين المصير وما الطريق

وكل ما في الوجود يمكن أن يكون قيدا يغل الإنسان ، فالنفس والجسد والزمان والمكان والماضي والحاضر والمستقبل ، كلها يمكن أن تكون قيودا تثقل الإنسان ، تقول نازك :

وكالآخرين أعيش أجُرُّ قيود المكان
وأحمل فوق جبيني عبء الدجى والدخان
لعينيك أرشف كأس الغيوم
وأعبر ليلا جفته النجوم
وأطوى　　الزمان
مكبلة بالأسى الآدمي وقيد الجسد

وتقول أيضاً :

أتيناك نحن عبيد الزمان
وأسراه نحن الذين عيونهم لا تموت
أتينا نجر الهوان

وهي تفرق تفرقة واضحة بين حياة الحرية في جنة الخلد العلوية ، وحياة العبودية والأسر في الأرض الترابية الفانية حتن تقول عن آدم :

كيف ينسى الأمس الطليق ليهنا بحياة القيود والأرسان
أين ذاك الحس الرهيف هنا سجن بليد مغلف الجدران

وحين ترى نازك غريقا تحس تفاهة الإنسان فى أيدي القدر وشقاءه السّرمدي فى الأرض فتقول:

ما الذي تصطاد في بحر الزمن
وغدا يصطادك الدهر العتى
نحن يا صياد أبناء الشجن
حف محيانا الشقاء الأبدي

ومادام الإنسان مقيداً أسيراً فلا مفر اذن من أن يفرض عليه من خارج نفسه وارادته كل ما يفرض على الأسير الذليل :

- ولتسر هذه الحياة كما ترجو المقادير والأسى والظلام
وليظل الأحياء في التيه يشقون تقسو عليهم الأيام
- هكذا ما يريده القدر المحتوم لا ما تريده آمالى
سيرتنى الحياة أين ترى مرسى سفينى وعند أي رمال
- هكذا شاءت المقادير للعالم اثم ونقمة وحروب
- أتركى الزورق الكليل تسيّره أكف الأقدار كيف تشاء
- ولتسر هذه الحياة كما ترجو المقادير والأسى والظلام
- سربنا حيثما يريد لنا المجهول سر في هذا الوجود الحزين

بـل نراهـا تحس التواء السبيـل أمام الإنسـان وانبهام الـرؤى بحيث يعسر عليه الانفلات أو الهروب ، وهي ترى في القـدر الأفعوان الـذي يحيط بالإنسـان يعتصرة ويقضي عليه ، تقول :

أيـن أمسـى؟ مـللت الــدروب
وسئـمــت المــروج
لم يزل يقتفى خطواتى فأين الهروب !

* * *

من قيود التذكر لن أنشد الانفلات
من قيودى وأي إنفلات
وعــدوى المـخــيــف
مقلتــاه تمـج الخــريف

* * *

أيــن أيــن المــفــر
مـن عــدوي العـنيــد
وهــو مــثــل الــقــدر
سَرْمَدِيٌّ خفى أبيــد
سَرْمَدِيٌّ أبيــد

وخضوع الإنسان للقدر ووقوعه في أسره يعنى شقاءه الدائم الـذي سلمت به نازك نتيجة الخطيئة الأولى كما أسلفنا ، فالشقاء مكتوب على الإنسان وكـذلك الشر عقوبة له ، وأن فقدان آدم جنة الخلد لم يكن عقوبة كافية :

وليكن آدم جنى حسبـه فـقـدان فـردوسـه الجميـل عقـابـا
أو لم يـكـف أنـه هـبط لـيـسـقـى آلامـهـا أكـوابـا
أو لم يكف أنـه هبط الـدنيـا طـريـداً مـن خلده الـفـيـنـان
أو لم يـكـف أنـه عــرفم الشر وقـد كـان طـاهـراً في الجنـان

ولكن كل ذلك لا يعفيه من الشقاء الذي أصبح سمة للأحياء :

لن تـذوقـوا شـهـد السعـادة مـا دمتم أنـاسـي من تـراب ومـاء
كتبت هـذه الطبيعـة لـلأحيـاء أن يكـرعـوا كؤوس الشقـاء

وهي لا ترى في الوجود غير الشقاء ملازما للإنسان :

عجبـا أيـن مـا يقـولـون ؟ مـالى لاأرى غـير حـيـرة الأشـقـيـاء

فالشقاء والإنسان مرتبطان منذ النشأة حتى الفناء :

وهبـطنـا هـذا الـوجـود لنشقـى منـذ فجـر الحيـاة حتى المغيـب

وتعجب نازك الذين ينتقدون تشاؤمها وكآبتها الدائمة ، والحاحها على رسم صورة الشقاء في الكون ، وترى أن هؤلاء الناقدين يجهلون سر الوجود الإنساني في الأرض ، أو مأساة الحياة كما أسمتها من قبل :

قـد وصفت الشقـاء في شعـري البـاكـي وصـورت أنفس الأشقيـاء
وشـدوت الحيـاة لحنـا كئيبـا لـيس في لـيـله شـعـاع ضـيـاء
فـأثـارت كـآبتي عجب النـاس وحـاروا في سـرهـا المـجـهـول
مـا دروا أنني أنـوح عـلى مـأسـاتهم في ظـلامـهـا المسـدول

ان القدر الذي هبط بالإنسان إلى الأرض كتب عليه لعنة الشقاء الأبدية فما أن تسترسل نازك في أحلامها الوردية حتى يبدو لها الزمن في النهر المتدفق ـ الذي يمثل الحياة بعنفوانها ـ سمكة ميتة (انذار أسىً ودليل فراق) ، وظلت هذه السمكة تكبر وتتمدد ـ وأن الشر يبدو ميتا ولكنه لا يموت ـ حتى سدت عليها الطريق إلى الأمل :

وزعـانـفـهـا الـسـود الـشـوهـاء
سـدت في وجـهـيـنـا الأرجـاء
وأراقـت في الجـو الـوضـاء
سـحـبـا سـوداء ولـون محـاق

وهي في هذا الموقف لا تمثل ذاتية خاصة ، فالشقاء سمة إنسانية مرتبطة بالوجود نفسه ، ونازك تعبر عن هذه الرابطة العضوية بين البشرية والشقاء في

قصيدتها (لنكن أصدقاء) فهي تقيم ناديا للأشقياء ينضوي إليه كل بشري في أرجاء الأرض واقع تحت سلطان القدر تقول :

لنكن أصدقاء
في متاهات هذا الوجود الكئيب
حيث يمشي الدمار ويحيا الفناء
في زوايا الليالي البطاء
حيث صوت الضحايا الرهيب
هازئا بالرجاء
لنكن أصدقاء
فعيون القضاء
جامدات الحدق
ترمق البشر المتعبين
في دروب الأسى والأنين
تحت سوط الزمان النزق

* * *

لنكن أصدقاء
نحن والحائرون
نحن والعزل المتعبون
والذين يقال لهم مجرمون
نحن والأشقياء
نحن والثملون بخمر الرجاء
والذين ينامون في القفر تحت السماء
نحن والتائهون بلا مأوى
نحن والصارخون بلا جدوى
نحن والأسرى
نحن والأمم الأخرى

في بلاد الزنوج
في الصحارى وفي كل أرض تضم البشر
كل أرض تلقت توابيت أحلامنا
من ضحايا القدر

* * *

في بعيد الديار
ووراء البحار
في الصحارى وفي القطب ، في المدن الآمنة
في القرى الساكنة
أصدقاء بشر
أصدقاء ينادون أين المفر ؟

ان الواقع الإنساني اذن في خضوعه للقدر وارتباطه بالشقاء نتيجة الوجود (الأرضي) مفعم بالأسى والحزن والظلام ، بعيد عن الاشراق والسعادة ، ولكن الانسان لا يستكين في قيود القدر ، ويحاول الصراع في سبيل الخلاص والتحرر ، تقول نازك :

ذلك شأن يا أيها الصياد يا شاكيا ظلام الرزايا
في صراع مع العناصر لا يهدأ حتى يأوي لوادي المنايا

بل نراها حين تتوجه إلى الرهبان المنقطعين عن المجتمع في قصيدتها (مأساة الحياة) تطلب إليهم أن يعودوا لمصارعة الزمان ، فان الصراع جزء من قصة الوجود الإنساني في الكون :

آه عودوا إلى مصارعة الدهر وعيشوا كما تشاء الحياة

ونراها في قصيدة (خمس أغان للألم) تثير فكرة صراع الإنسان في سبيل الغلبة والاستعلاء على آلامه بأية وسيلة يستطيعها ، تقول :

أليس في أمكاننا أن نغلب الألم !
نرجئه إلى صباح قادم أو أمسية

نشغله ، نقنعه بلعبة ، بأغنية
بقصة قديمة منسية النغم ؟

كذلك تصور صراع الإنسان مع القدر والواقع الذي يعيش فيه فتقول :

أبدا نحن في كفاح مع الأقدار والحادثات تبلي وتفني
يتحدى أحلامنا الواقع المر ويقسو زماننا المتجني

ويحس الإنسان في شقائه الأزلي على الأرض غربة نفسية هائلة ، وكأن هذه الأرض التي هبط إليها ليست مقره ، وهذه الغربة في الحقيقة ليست مكانية ، بل هي ـ كما ذكرت ـ غربة نفسية اذ يحس الإنسان صدمة الواقع الذي انتهى إليه ، ويشتد احساس الشعراء بهذه الصدمة ومحنة الاغتراب أكثر من غيرهم ، تقول نازك :

أيها الشاعر السجين كفانا غربة في حياتنا ووجوما

تقول أيضاً :

والفؤاد الرقيق يصدمه الاحساس بالواقع الغريب الجديد

تصور ثقل الواقع على النفس الإنسانية الشاعرة فتقول في استعطاف :

أيها الواقع الثقيل حنانيك أهذي عقبى المنى والحنين ؟

ولكن فكرة الصراع الإنساني في شعر نازك حائلة اللون ، لاتكاد ترى ، والانسان في شعرها يسارع بالهروب من مواجهة الواقع إلى عالم المثال واليوتوبيا :

فحياة الخيال أجمل من واقع حسب ملفع بالرماد

وهي تعبر عن هذا الإنسان الهارب فتقول :

قد سئمت الواقع المر المملا
ولقد عدت خيالاً مضمحلاً
فاتركيني بخيالي أتسلى
آه كاد اليأس يعروني لولا

أنـني لـذت بـأحـلام الـسـماء
وتحـيـرت خـيـال الـشـعـراء

ولا بأس عندها بالحياة إذا جملت واقعها المرير بالخيال :

أحـب الحيـاة بـقلبي العـميق . . وأمـزج واقعـهـا بـالخيـال

وتتفق نـازك في هذا المـوقف مع بعض علماء النفس الـذين يـرون أننـا لا نستطيع أن نعيش على الحقيقة ، وأنه لكي نتمكن من الحياة نحتاج إلى أوهام .

وتبني نـازك للإنسـان عالم الهـروب في الخيـال بهـذه التمنيـات التي تعـانق الطبيعة أحيانا لطهرها وبعدها عن خبائث الإنسان ، كما نرى في قولها :

آه لـو كـان لي هنـالـك كـوخ شـاعـري بـين المـروج الحـزينـة
في سكـون القـرى ووحشتهـا أقضي حيـاتي لا في ضجيـج المـدينـة

وفي قولها :

آه لـو عشت في الجبـال البعيـدات أرعى الأغنـام كـل صبـاح
وأغني الصفصـاف والسرو أنغـامي وأصغي إلى صفـير الـريـاح

بل تمنت أن ترود جبال القمر قبل أن ينجح العلماء في تحقيق هذا الحلم :

سـنـحـلـم أنـا صـعـدنـا نـرود جـبـال الـقـمـر
ونمـرح في عزلـة الـلانهايـة والـلابشر
بعيـدا إلى حيث لا تستـطيـع الـذكـر
إلينا الوصول فنحن وراء امتداد الفِكر

وتعانق أمنياتها الخيالية الطفـولة في أحيـان أخرى، بكـل عفويتهـا، كما في قولها :

وتمـر الـسـاعـات بي وأنـا أبـني خـفـايـا مـديـنـة الأحـلام
أي يـوتـوبـيـا فـقـدت وعـز الآن ادراكـهـا عـلى أيـامـي
تلك يـوتـوبيـا الـطفـولـة لـو تـرجـع لـو لم تكن خيـال منام

وإنسان نازك الملائكة لا يكاد ينتهي من حلمه حتى يبدأ حلماً جديداً :

وأحــلم أحــلم لا أســتــفــيــق إلا لاحــلم حــلما جــديــدا

وما ذاك إلا لرغبته المستمرة في الهروب من مواجهة الواقع المر الذي يفرض عليه الألم والأسر :

هنــالــك حيث تــذوب الـقيــود ويــنــطلق الــفــكــر مــن أســره
وحــيــث تــنــام عــيــون الحــيــاة هــنــالــك تمــتــد يــوتــوبــيــا

وهذا العالم المثالي الذي تتخيله نازك يكاد يكون خالياً من البشر ، أو ينبغي أن يكون كذلك ما دام البشر والإنسان قرينين متلازمين ، تقول :

وشيــدي يــوتــوبــيــا في الجبــال
يــوتــوبــيــا من شــجــرات القــمــم
ومــن خــريــر المــيــاه
يــوتــوبــيــا مــن نــغــم
نــابــضــة بــالحــيــاة

* * *

وشيــدي يــوتــوبــيــا مــن قــلوب
مــن كــل قــلب لم تــطأه الحــقــود
ولم تــدنــســه أكــف الــركــود
من كــل قلب شــاعــري عــميــق
لم يــتــمــرغ بــخــطايــا الــوجــود

ويستحيل أن يتلاقى عالم النقاء والطهر ، عالم القمم والنغم مع أحقاد الإنسان وشروره . ولا بأس في أن يهرب الإنسان من الحقيقة ، أو من الواقع ، ويعتصم بالخيال ، وما الليل الذي تعشقه نازك إلا الخيال الذي تلوذ به ، والشمس رمز للحقيقة ، ولهذا تثور عليها قائلة :

يــا من تمــزق كــل حلم مــشــرق لــلحــالمــين وكــل طيف ســاحــر

يــا من تهـدم مــا يشيــده الــدجى   والصمت في أعمــاق قلب الشــاعــر

الإنسان بين الجهل والسقوط :

طبيعة خلق الإنسان من جسد وروح جزء من الثنائية التي يقوم عليها بناء الكون في جوانبه المادية والمعنوية على السـواء ، والصراع الـداخلي في الإنسـان صـراع طبيعي بين عـالم المحسوسـات وعالم المعقـولات ، ويستحيـل أن تكتسب الحياة الإنسانيـة معنى إلا بمقدار مـا يرتفـع العقل فـوق عالم الحس ويتصـل بعالم المثـل . ولكن المشكلة الكبـرى أن العقـل الإنسـاني قـاصر عن إدراك كثـير من حقائق الوجود ، وهذا سر من أسرار شقائه الذي صورته نازك في شعرها أصدق تصوير وهذا القصور في العقل الإنساني يجعله مترددا بين الشك واليقين ، لا من نـاحية الخلق والخـالق فحسب ، بل تجـاه كـل مـا يعـانيـه الإنسـان من حقـائق ووجـود . وليس (الإيمان) المـطلق دواء سحريـا يشفي هذه الحـالـة الإنسـانيـة بحيث تقول نازك :

فلنلذ بــالايمـان فهـو ختـام اليــأس والـدمـع والشقــاء العــاتي

ولهذا تنتاب الإنسان هذه النزعة التي نسميها (النزعة اللا أدرية) أو حالة التردد بين الجهل والمعرفة ، وبين الشـك واليقين ، في محـاولة الـوصول إلى كنـه الأشياء . وقد حاول الفلاسفة الأقدمون أن يبحثوا عن معاني حوادث الـوجود ، فكـان لا بد لهم أن يتـوقفوا طـويلا عنـد كل أمـر يتصل بـالإنسان ، ليستشفـوا العلاقة بين الحوادث والغاية الأساسية للوجـود فكل شيء لـه معنى ، ولكن ليس في ذاته ، أو من أجل ذاتـه ، بل من أجـل الحياة الإنسـانية ، ومن أجـل تحقيق الغاية الإلهية التي رسمها الله القدير للكون . وقد عبر القديس أوغسـطينس عن روح القرون الوسطى إزاء أسرار الكون حين كان يهتف من أعماق نفسه الباحثة عن الله ـ وهو رمز لحقيقـة الكون ـ فيقـول : لقد سـألت الأرض فأجـابتني (أنا لست هـو) ، وردد كـل مـا فيهـا هـذا الجـواب ، وسـألت البحـر والأعمــاق والكائنات الزاحفة فأجابت (لسنا إلهك ، ابحث عنه في العلاء) وسألت الهواء المتحـرك فأجـاب الهواء ، ورددت جميـع الكـائنـات التي تعيش فيـه (أنـا لست

الله) ، ثم سألت السموات والشمس والقمر والنجوم فقالت (لسنا الله الذي تبحث عنه) ، وعندها أجبت جميع الأشياء التي أبصرتها بأم عيني لقد قلت عن إلهي إنك لست هو ، ألا تخبرينني شيئاً عنه فهتفت كلها بصوت عال : لقد خلقنا .

فالإنسان إذن بعقله المحدود قاصر عن معرفة أسرار الكون ورموزه . ولهذا يقع فريسة الجهل أو الحالة اللا أدرية . ولا شك في أن ايليا أبا ماضي قد استفاد من محاورات القديس أوغسطينس في قصيدته (الطلاسم) ، كما استفادت نازك من أبي ماضي في (مأساة الحياة) بحثا عن السعادة الإنسانية ، أو المعرفة أو اليقين ، أو (سر الدنيا ولغز الدهور) . فلم تصل قط إلى الراحة والاطمئنان ، بل ظل يردد الإنسان الذي تصوره (لست أدري) :

- هكذا جئت للحياة وما أدري إلى أين سوف تمضي الحياة
- لست أدري ما غايتي في مسيري آه لو ينجلي لعيني سر
- أي شيء هذا الفضاء وما سر دجاه هل خلفه من حدود
- عبثا تسألين لن يكشف السر ولن تنعمي بفك القيود
- نحن نحيا في عالم ليس يدري سره فهو غيهب مجهول
- لست أدري شيئاأناالياس يا أرض وأنت ابتسامتي ودموعي
- كل شيء يلوح لي عدما مرا ولغزا مكننا بالشكاة
- والذات تسأل من أنا

أنا مثلها حيرى أحدق في ظلام

- أبدا تنظرين للأفق المجهول حيرى فهل تجلى الخفي
- أبدا تسألين والقدر الساخر صمت مستغلق أبدي

- ماذا وراء الحياة ماذا أي غموض وأي سر
وفيم جئنا وكيف نمضي يا زورقي ، بل لأي بحر

* * *

أسري كما ترسم المقادير لي إلى حيث لست أدري

ويقنع الإنسان في النهاية بالجهل طلبا للراحة من عناء الصراع في سبيل الوصول إلى الحقيقة :

أسفا يا فتاة لن تفهمي الأيام فلتقنعي بأن تجهليها

وليمعن في الهرب من الواقع لأئذا بالخيال والجهل :

جهل الحقائق في الحياة فلم يطق عن زيفها هربا وعاش مهوما

إن الشقاء الإنساني في الأرض الذي تلح نازك على تصويره له مبرراته من واقع وجود الإنسان ، من حيث سقوطه أو هبوطه إلى الأرض بعد خطيئته الأولى واتباعه الشيطان أو الشر ، ووقوعه أسيرا في يد الأقدار تحركه أنى شاءت ، وقصور عقله عن معرفة كثير من حقائق الكون وعجزه عن تحقيق ما يريد لنفسه ، وهذا العجز ، أو ما يمكن أن نطلق عليه النزعة (الليسية) لتضاف إلى النزعة (اللاأدرية) تصوره نازك تصويرا قويا أخاذا في مواطن كثيرة ، وقد تمثلت لي هذه النزعة (الليسية) من استخدامها المتكرر لأداة النفي (ليس) بصورة تدعو للتأمل عند تحليل البناء الأسلوبي لشعر نازك ، وقد استخدمتها في قصيدتها (مأساة الحياة) على سبيل المثال خمسا وسبعين مرة ، ولو أننا أضفنا إليها الأبيات التي استخدمت فيها أدوات النفي الأخرى ، والأبيات التي تصور عجز الإنسان دون استخدام أدوات نفي ، لأصبحت لدينا صورة متكاملة لعجز الإنسان وقصوره عن إدراك معظم حقائق الوجود . إن هذه النزعة الليسية في معظمها تسلب الحياة جمالها ، ولا تبقى منها غير صور شائهة تدل على القبح والتلاشي والانتهاء ، أو تسلب الإنسان المعرفة والقدرة كما في قولها :

- ليس منا من يستطيع فكاكا ليس منا غير الأسير الذليل
- ليس غير الأوهام تسخر مني ليس إلا تمزق واضطراب
- ليس يحيا فيها سوى الآثم الجبار يا رحمتاه للضعفاء
- ليس من سحرها سوى سود أحجار تثير الدموع والأشجانا
- ليس غير الموتى عظاما وأشلاء وغير اكتآبة وصراخ
- ليس إلا دنيا من الجوع والفقر عليها يعذب الأبرياء

أما الأبيات التي تنفي قدرة الإنسان وتثبت عجزه وإن لم تستخدم أداة نفي فهي كثيرة في شعر نازك كما في قولها :

- كلما حقق الزمان لقلبي حلما صورت حياتي سواه
- أريد وأجهل ماذا أريد أريد وعاطفتي لا تريد
- ترفعنا الأحلام فوق الربا وتهدم الأيام ما نأمل

وهذا العجز الإنساني عن فهم حقائق الكون يتفاعل مع الشر الذي تولد في الإنسان منذ خضع لغواية الشيطان وسقط في الإثم ، فيطبع السلوك الإنساني في أحيان كثيرة بطابع الخسة والدناءة . وربما كان لرأي « فرويد » بأن نظرية الغرائز تلعب دورا جوهريا في حياة الإنسان نصيب كبير من الصحة ـ في ضوء مفهوم الإنسان في عالم نازك الشعري . بل لقد افترض « فرويد » وجود غرض أساسي في عمليات الجهاز التنفسي للإنسان ، وهو السعي وراء الاحساس باللذة . وفي سبيل السعي لادراك هذا الاحساس يستهين الإنسان بكل ما وضعته الفلسفات من قيم لمعنى الإنسانية ، تحركه رغباته وشهوات نفسه التي تتغلب عليه ، وتقهر عقله وعواطفه المشبوبة الجامحة ، وهذه هي الطبيعة المركوزة في الإنسان التي لا يستطيع تغييرها بما يخادع به من أساليب التزهد أو الترهب ، ولهذا تقول نازك في وصف الدير ، حيث الرهبان المنقطعون للعبادة ، بعيدا عن الرغبات والشهوات الإنسانية :

إنه الدير فيه ينتصر الموت وفي قبوه يعيش الآه
في خفاياه ، في ممراته السود الحزينات لا يعيش الله
مسكن الصمت والكآبة والجدب ومأوى الرغائب المدفونة
وصراع مع العواطف تصحي ناره أذرع الليالي اللعينة

فهذا العالم الصغير مجرد من الحياة ، لأنه مجرد من الرغبات الإنسانية الفطرية في الإنسان ، وليس هناك إنسان بلا غرائز تحركه ، وما دام ذلك ضد الطبيعة البشرية ، فليبق الدير إذن مثقلا برغائبه المشبوبة :

أثقلته رغائب شرة حرى تبقت من أمسه المدفون

واشـتيـاق إلى الـطفـولـة والحـب إلى ضمـة وصـدر حـنـون

ويقـول « هوايتهـد Whitehead » في ذلك . « عـادات الـطبيعـة المـاديـة وقوانينها الصارمة هي التي تعد المشهد لعذاب البشر ، ونجد أن الميلاد والموت ، والحر والبرد ، والجوع والفراق والمرض ، هي التي تقيد النساء والرجال » .

ويرى « سوليفان Sullivan » بعد دراسة طويلة للسلوك البشري أن أعمال الإنسان وسلوكه إنمـا ينتظمهـا أمران : الأول إشبـاع الرغبـات ، والثاني السعي للحصول على الطمأنينة .

وفي رأيي أن السعي للحصـول عـلى الـطمـأنينـة إنمـا هـو وسيلة لإشبـاع الرغبات أيضاً ، ولكن هذا الإنسان الذي يعيش لرغباته ، والذي حوله التقـدم العلمي إلى إنسان آلي تصفه نازك بقولها :

على مكتبك البـارد تنكب بلا أحـلام
وتـسـرق روحـك الأرقـام

وذلك لنضوب العواطف والأحاسيس السامية فيـه وإغراقـه في الماديـات ، هذا الإنسان ترفضه نازك ايمانا منها بأن الإنسان ليس مسئولا عن وجوده الفردي فحسب ، بـل هو في الحقيقـة مسئول عن جميـع الناس وكـل البشر ، كما يقـول « سارتر » وهي بهذا المفهوم لا تبحث عن الإنسان المطلق أو المثـالي الذي يسعى إليه الرومانسيون في خيالاتهم ، بل تحـاول أن تتلمس جذور الإنسـان الممتدة في الواقع .

وحـين يعرف « شلنـج Schelling » الواقعيـة يقـول بـأنها هي التي تؤكـد اللاأنا أي مـا هو خـارج عن الذات . وهـذا الجانب في الإنسـان الذي تصـوره نازك يدخل في هذا المفهوم ، فهي ترى في واقع مجتمعها الإنسـان الجشع الـذي يزهو بقوته وقدرته على الضعفاء ، يمتص دماءهم ليزداد مـالا وهناء واطمئنـانا ، ويشقى غيره في سبيل سعادته :

فـكنـوز الـغـني يجـمعـهـا الفـلاح في عـمـره الشـقي الـكسـير

ذلك الكادح المعذب في القرية بين المحراث والناعور
كل صيف يسقي البساتين تحت الشمس والقصر هاجع وسنان
فهو يلقي البذور والمترف يجني وتشهد الأحزان

كذلك ترى الإنسان ذا النفس الوضيعة الذي لا يتورع عن إيذاء غيره من بني البشر ، والذي يرفع شعارات العفة والعدالة ، ثم لا يترفع عن استعمار شعب بأكمله :

ونفوس وضيعة تسلب العابر حلما أو رغبة أو قلبا
ونفوس أحط تؤمن بالعفة والعدل ثم تسرق شعبا

وتعبر عن هذا المستعمر الذي يسرق حرية البشر وطعامهم بصورة تقريرية مباشرة في قولها :

ولصوص هناك كثار كلهم جشع وخداع
أقبلوا من وراء البحار يسرقون طعام الجياع

ويشتد احساسها بجشع الإنسان حين يتخلى عن الإحساس ، ويعيش على رغباته التي تتصادم مع حياة غيره من البشر في مجتمعه فتقول :

نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهتة
الهاربون من الزمان إلى العدم
الجاهلون أسى الندم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظل ينقصنا الشعور

ويميت الإنسان صوت الضمير ليمارس شروره في حرية ، وصوت الضمير هو الراقب الإلهي وصوت الشعور أيضاً .

ذلك الراقب الإلهي في النفس لسان الهدى وصوت الشعور

وهي تعجب لأولئك الأشرار الذين ينجحون في خنق صوت الضمير كيف يعيشون في سلام مع أرواحهم .

كيف ينجو الأشرار من شقوة الروح وسوط الضمير بالمرصاد

ونراها تستشعر بشاعة الإنسان في صورة تلك الطفلة التي توسدت أرض الشارع في الشتاء لتنام ، إنها رمز لسقوط الإنسان :

أيام طفولتها مرت في الأحزان
تشريد ، جوع ، أعوام من حرمان
إحدى عشرة كانت حزنا لا ينطفىء
والطفلة جوع أزلي ، تعب ، ظمأ
ولمن تشكو ؟ لا أحد ينصت أو يعنى
البشرية لفظ لا يسكنه معنى
والناس قناع مصطنع اللون كذوب
خلف وداعته اختبأ الحقد المشبوب
والمجتمع البشري صريع رؤى وكؤوس
والراحة تبقى لفظا يقرأ في القاموس

وهذه المرأة الفقيرة البائسة التي ماتت في زقاق بغدادي كما يموت الملايين مثلها من البشر الذين نسميهم سواد الناس ، يولدون في صمت ، ويموتون في صمت ، لا تحرك حياتهم أو موتهم ضمير إنسان يحس الرحمة أو العطف :

ذهبت ولم يشحب لها خد ولم ترجف شفاه
لم تسمع الأبواب قصة موتها تروى وتروى
لم ترتفع أستار نافذة تسيل أسى وشجوا
لتتابع التابوت بالتحديق حتى لا تراه
إلا بقية هيكل في الدرب ترعشه الذكر
نبأ تعثر في الدروب فلم يجد مأوى صداه
فأوى إلى النسيان في بعض الحفر
يرثي كآبته القمر
والليل أسلم نفسه دون اهتمام للصباح

وأتى الـضـيـاء بـصـوت بـائـعـة الحـلـيـب وبـالـصـيـام
بـمـواء قـط جـائـع لم تـبـق مـنـه سـوى عـظـام
بـمـشـاجـرات الـبـائـعـين وبـالمـرارة والـكـفـاح
بـتـراشـق الـصـبـيـان بـالأحـجـار في عـرض الـطـريـق
بمـسـارب المـاء المـلـوث في الأزقـة ، بـالـريـاح
تـلـهـو بـأبـواب الـسـطـوح بـلا رفـيـق
في شِبْـه نـسـيـان عـمـيـق

وقصيدتها (الأرض المحجبة) ليست يوتوبيا الضائعة ، ولا هي أرض جبران المحجوبة ، بل هي أرض الواقع التي صورها عباقرة الكلام بأنها الجنة التي أخرج منها الإنسان ، انتقلت إلى الأرض ، ثم لم يلبث شهداء الواقع أن رأوا فيها أبشع ما في الإنسان من أنانية واستغلال لأخيه الإنسان :

صـوروهـا جـنـة سـحـريـة ... مـن رحـيـق وورود شـفـقـيـة
وأراقـوا في ربـاهـا صـورا ... مـن حنـان وتـسـابيـح نـقـيـة
ثـم قـالـوا ان فـيـهـا بـلـسـما ... هـيـأتـه لجـراح الـبـشـريـة
وأردنـاهـا فـلـم نـظـفـر بـهـا ... ورجـعـنـا لامـانـيـنـا الـشـقـيـة
حـدثـونـا عـن رخـاء نـاعـم ... فـوجـدنـا دربـنـا جـوعـا وعـريـا
وسـمـعـنـا عـن نـقـاء وشـذى ... فـرأيـنـا حـولـنـا قـبـحـا وخـزيـا
ورتـعـنـا في شـقـاء قـاتـل ... وكـفـانـا بـؤسـنـا شـبـعـا وريـا
وعـريـنـا وكـسـونـا غـيـرنـا ... وكسبنـا القـيـد والـدمـع السخـيـا
أيـن تلك الأرض مـن حجـبـهـا ... نحـن شـدنـاهـا بـرنـات الفـؤوس
وأجعـنـا في الـدجـى أطفـالـنـا ... لنفـديـهـا وجـدنـا بـالنفـوس
وزرعـنـا وحصـدنـا عـمـرنـا ... وجنينـا ظلمـة الـدهـر العبـوس
وسـقـيـنـا أرضـهـا مـن دمـنـا ... ومنحـنـاهـا لأربـاب الكـؤوس

وتتحول صور الآدميين في سقوطهم وبشاعة سلوكهم إلى عبيد وموتى وأسرى وتماثيل ، بل تمسخ قردة وضباعا شرسة تهز وجدان الشاعرة فتقول :

لا أريـد الـعيش في وادي الـعبيـد ... بـين أمـوات وإن لم يـدفـنـوا

جثث ترسف في أسر القيود　　وتماثيل اجتوتها الأعين
آدميون ولكن كالقرود　　وضباع شرسة لا تؤمن

وتصور السلوك الإنساني في بشاعة سقوطه بطرق متعددة حين يتوسل إلى ادراك غاياته الدنيئة بالرياء ، أحيانا ، والكبرياء المصطنع أحيانا أخرى :

وتظل الحياة تخلق من وجهي قناعا صلدا يفيض رياء
جامدا باردا أصما ويخفي بعض شيء سميته كبرياء

وحين نرى زيف بريق الأعين وابتسامات الشفاه ، واتخاذ الزهاد قناعا يستر الخطيئة والشر .

مججت الزوايا التي تلتوي
وراء النفوس
وراء بريق العيون
وأبغضت حتى السكون
وتلك المعاني التي تنطوي
عليها الكؤوس
معاني الصدى والجنون
معاني الخطايا التي تبرق
بريق النجوم
كرهت الجفون التي تأسر
وخلف سماء ابتساماتها
لهيب الحقود
كرهت الأكف التي تعصر
وخلف حرارة رعشاتها
جمود كذل الحياة
على جثة تحت بعض اللحود
تعيث بها وردة في برود

كرهت ارتعاش الشفاه
برجع الصلاة
ففي كل لفظ خطيئة
تجيش بها رغبات دنيئة
وعفت طموحي وبحثي الطويل
عن الخير والحب والمثل العالية
وحقرت سعيي إلى عالم مستحيل

لقد تحولت عيون البشر في سقوطهم وتمرغهم في الشر إلى محاجر جامدة ، أو إلى صفائح من زجاج وخلف جمال لونها الذي يضاهي لون السماء تختفي أدغال كثيفة من ظلمات الشر :

ووجدت أجفاناً وليس لها بصر
وعرفت أهداباً شددن إلى حجر
وخبرت أقباء ملفعة بأستار الظنون
عمياء عن غير الشرور وإن تكن تدعي عيون
وعرفت آلافاً وأعينهم صفائح من زجاج
زرقاء في لون السماء وخلف زرقتها دياج

الانسان والفناء :

إن صورة الانسان في شعر نازك الملائكة لا تكتمل دون الحديث عن تلاشي الانسان وفنائه ، وهذا الفناء نتيجة محتومة لخطيئته الأولى التي أخرجته من جنة الخلد ، وعرضته لتجربة الحياة على الأرض ، متحملاً سقطته وشرور نفسه التي أطاعت الشيطان في اغوائه له . والموت مع بشاعته ليس عقوبة ، وإن كانت نازك تقول « الموت يلوح لي مأساة الحياة الكبرى ، وذلك هو الشعور الذي حملته من أقصى صباي إلى سن متأخرة » وهي ترى أن بداية الانسان في الأرض مثلما كانت مأساة فإن نهايته مأساة أيضاً :

ما أفظع المبدأ والمنتهى   ما أعمق الحزن الذي نحمل

ولكنها تؤمن في الوقت نفسه بقول (شوبنهاور) « وإن أعظم نعيم للناس جميعاً هو الموت » وربما وجدت في الموت أمناً لا تجده في الحياة .

عدت أخشى الحياة أفرق منها وأراها دعابة لا تطاق

وليس هناك تناقض بين النظرتين ، فليكن الموت مأساة للانسان لأنه أمر مفروض عليه ، خارج عن إرادته ، ولكنه في الوقت ذاته، ومع ما ذهبت إليه الشاعرة من شقاء الانسان في حياته ، سبيل للراحة من عناء الحياة ورحلتها الشاقة المريرة ، التي تزيد مرارتها على حلاوتها بما يشير إلى فقدان التعادل والتوازن بين خيرها وشرها .

ويتميز الموت على الحياة بأنه الخلد :

يا لاسطورة الخلود فما الخلد غير القبور والآلام

كما أنه أول خطيئة يرتكبها الانسان في الارض حينما قتل قابيل أخاه هابيل ، وهذه الخطيئة :

إنها لعنة السماء على العالم مسدولة الرؤى مكفهرة

وسيظل شبحاً مخيماً على الحياة البشرية ، ونهجاً تسير على خطاه ذرية آدم في خلال العصور :

ـ إن يكن من فقدت أول مقتول فلأيا سيقتل العشرات
ـ إن يكن من فقدت أول مقتول على الأرض فهو ليس الأخيرا
ـ إنها اللعنة القديمة أبقت في عروق الأبناء نبض الجريمة

وتصور نازك في صدق وقع الموت العنيف على الانسان :

صوت ماتت رن في كل مكان
هذه المطرقة الجوفاء في سمع الزمان
صوت ماتت خانق كالافعوان
كل حرف عصب يلهث في صدرك رعباً
ورؤى مشنقة حمراء لا تملك قلباً

وتجني مخلب مختلج ينهش نهشاً
وصدى صوت جحيمي أجشا
هذه المطرقة الجوفاء ماتت

والموت علامة الضعف البشري : شهد الموت بضعفي البشري .

ونجد ذكر الموت في عالم نازك الشعري كثير التردد ، لا يغيب حتى في عناوين قصائدها : عيون الاموات ، أنشودة الأموات ، بين فكي الموت ، المقبرة الغريقة ، قلب ميت ، قبر ينفجر . وهي لا تفتر عنه في مراثيها لأعزاء تعرفهم، أو لبشر مجهولين ، أو في مناسبات يسود فيها الموت . ثلاث مرات لأمي ، إلى عمتي الراحلة ، مرثية غريق ، الشهيد ، مرثية امرأة لا قيمة لها ، مرثية للانسان ، مرثية في مقبرة ريفية ، مرثية يوم تافه ، جنازة المرح ، الكوليرا .

وتقول نازك إن للموت سجلاً ممتداً عبر الزمن ، فقد نشأ مع الخلق في الأرض ، وبقي بعد أن أهلك أجيالاً وأمماً :

جاء من قبل أن تجيء إلى الدنيا ملايين ثم زالوا وبادوا

وهو يدعو إلى التشاؤم الكثيف ، فما جدوى الحياة إذن إذا كان مصير الانسان محتوماً إلى الفناء :

كل ما في الحياة ينهي إلى القبر فما مجدها وما جدواها

وهي ترى معاني الفناء في كل ما تراه :

ومعاني الفناء ألمحها حولي في كل ما تراه عيوني

ويحس الانسان أن عليه دوراً يؤديه فإذا بلغ نهايته انتظر اسدال الستار :

ودوي الأجراس ينذرنا إنا انتهينا من دورنا المحموم

والانسان مدفوع إلى نهايته برغبة باطنية ملحة ، برغم كل ما يبدو من تشبثه أحياناً بالحياة :

إن شيئاً في عمق أنفسنا يجذبنا للممات شيئاً مكيناً

وربما دعا ذلك كله الانسان إلى التساؤل عن المصير بعد الموت :

أبداً أسأل الليالي عن الموت وماذا ترى يكون المصير

وعن علاقة المبدأ بالمنتهى ، أو الحياة بالفناء ، وهنا نجد نازك تؤمن بدورة الحياة والفناء واتصالها الوثيق في تاريخ البشرية ، تقول :

وغدا من دمي غذاؤك يا صفصاف يا تين أي ثأر رهيب
ذاك دأب الحياة تسلب ما تعطيه بخلاً لا كان ما تعطيه

وتقول كما قال أبو العلاء المعري من قبل :

وتمشى الأحياء فوق بقايانا وداسوا عظامنا ودمانا

وتقول أيضاً :

وقد تدفعني الأرض سحاباً للفضاء
ويذيب المطر الدفاق دمعي ودمائي
ما أنا إلا بقايا مطر ملء السماء
ترجع الريح إلى الأرض به ذات مساء

ودورة الحياة والفناء هي في رأيي الفلسفة التي تقوم عليها قصيدتها (يحكى أن حفارين) وهنا اختلف مع الصديق الدكتور عز الدين اسماعيل في تحليله لهذه القصيدة ورأيه بأن (الموت نتيجة غير منطقية بالنسبة للحياة ، وأن الحياة والعمل من أجل الحياة لا يمكن أن يستتبعا الموت وهذه هي المفارقة الحقيقية ، المفارقة الكبرى التي يقوم عليها الوجود . ولو لم تكن مفارقة ، وكان الموت نتيجة طبيعية للحياة ، لما نسي الحفاران أن يحفرا لنفسيهما قبراً ، وحفر قبور الموتى مهنتهما) . فهناك وحدة بين الموت والحياة ، فالحياة تنبثق من الموت كما يظهر النبت الحي من البذرة الهامدة ، والموت ليس له وجود بغير الحياة . وإذا عدنا للقصيدة وجدنا أن بدايتها (الزمان يسير) للدلالة على هذه الدورة التي أشير إليها ، ثم نجد التلازم بين الموت والحياة في قول الحفارين :

نحن نبكي هنا
والزمان يسير
نحفر الأرض ، نبحث عما أضعنا هنا
والزمان يسير

واستمر الحفاران في عملهما الذي يجمع الموت والحياة في قرن واحد في كل الظروف ، فقد حفرا في الشتاء والخريف ، في التراب ، في الضباب ، وتمضي دورة الحياة والموت في القصيدة كلها ، حتى بعد أن ماتا ، فالشاعرة تقول :

والزمان يسير
ويجر رفاتهما في الرمال
ويرى الرجل الميت الحي يطوي الليال
شارداً مفرداً
لم يعد يحتويه مكان
أو زمان
إنه قد أضاع الغدا
وتبقّى له الأمس والميّتان
واستمر يسير الزمان

أما قصيدة (غسلا للعار) فنرى فيها الشاعرة تعطي شبح قابيل بعداً اجتماعياً يقوم على السخرية المرة ، لا من قضية الدفاع عن العرض في عالمنا العربي حين تقع الفتاة في الاثم ، بل من التناقض الذي يبيح للرجل ما لا يبيحه للمرأة ، فهو لا يتورع عن القتل (غسلا للعار) ويفخر بذلك ، ويحتفل به بالانكباب على ملذاته وقضاء شهوته :

ويعود الجلاد الوحش ويلقى الناس
العار ، ويمسح مديته - مزقنا العار
ورجعنا فضلاء ، بيض السمعة أحرار
يا رب الحانة أين الخمر وأين الكاس

ناد الغانية الكسلى العـاطرة الانفـاس
أفـدي عينيهـا بـالقـرآن وبـالاقـدار
أمـلأ كـاسـاتـك يـا جـزار
وعـلى المقـتـولـة غسـل العـار

إن الانسان في شعر نازك الملائكة ماثـل ببدئـه وانتهائـه ، بخيره وشـره ، بمثله وانحطاطه بعقله وعاطفته وغرائزه ، بارتفاعـه وسقوطـه ، وهو - كما رأينا - ليس انساناً مطلقاً مجرداً في كل حين ، وليس دائماً انساناً محدداً ذا واقع مـادي ، ليس هو الانسان الـذي تصنعه المـذاهب الأدبية أو الاجتمـاعية المتصـارعة عـلى عينها ، ولكنه الانسـان الذي أحستـه الشاعـرة في نفسها بحيث لا نستـطيع أن ننكره بدعوى غلبة الحزن والتشاؤم ، لأننا لا نستطيع أن ننكر أنفسنـا كما نتمثـل هـذا الانسان فيهـا ، ووظيفة الشـاعر كـما أدتها نـازك بصدق هي التي عبر عنها « جوته » بقوله :

وعنـدمـا يخـرس الانسـان في بـلائـه
يمنحني الله قـدرة التعبـير عن شقـائـه

القوس العذراء
رؤية في الابداع الفني

ما هي قوس في يدي نابل إنما ألواح سحر نزل

في تراثنا الشعري كنوز من روائع القصائد التي تمتاز بالحس الانساني المرهف ، والتحليل الدقيق للنفس البشرية ، والتعبير الفني الذي يسمو بالفكر والوجدان إلى سموات الخيال والجمال والابداع ، بيد أن هذه الكنوز لا يفض أغلاقها إلا ذو منة ودأب ودربة ، كالغائص على الدر في بحر لجي ، أو كالنابش في الاعماق عن معدن كريم .

ومذ جلست من أستاذنا محمود شاكر مجلس المستفيد ، كان يعمر سمعي ووجداني شعر نابع من كهوف الزمن ، خلده صدق التعبير وجمال البيان وروعة الاحساس ، وكثيراً ما كان هذا الشعر ينفذ إلى مسامعي لاول مرة ، وكأني ما قضيت زهرة العمر منكباً على الشعر القديم أشبعه درساً وتمحيصاً ، ويشبعني متعة وفكراً ، ولكن قدرة محمود شاكر على الوصول إلى ضوال الشعر أعلى من كل قدرة عرفناها في جيله وفي جيلنا ومن تلانا .

ولم يكن الوصول إلى ضوال السعر غاية في ذاتها ، بل كانت القدرة العالية التي أشرت أليها آنفاً تكمن في اللمحة الفنية المتذوقة ، وبراعة التمثل ودقة الفهم ، حتى لتجيش المعاني في صدر محمود شاكر ، ويتدفق بيانه بتحليلها ، فإذا بها أوسع مدى من خاطر الشاعر ، وأشد نفاذاً في عمقها من فكر صاحبها .

وحين يعبر دارس الأدب العربي بشعر معقل بن ضرار الملقب بالشماخ يجد عنتاً شديداً في فهمه، بَلْه تذوقه . فألفاظه خشنة وعرة جافية ، تحس فيها قسوة الصحراء بصخورها ورمالها ولهيبها . وقد صدق محمد بن سلام الجمحي حين قال عنه (كان شديد متون الشعر ، أشد أسر كلام من لبيد ، وفيه كزازة) ، فإذا عبر الدارس هذه الهضاب من المشقة لينفذ إلى المضمون ، ويرى ما عند الشاعر من فكر وفن ، وجده مستغرقاً في بيئته البدوية لا يكاد يريم ، ولا يكاد يرى غير حيوانها ، أليفاً كان أو وحشياً ، بل كان جل شعره في حمر الوحش خاصة ، حتى قال فيه الوليد بن عبد الملك حين أنشد شيئاً من شعره في صفة الحمير (ما أوصفه لها ، أني لاحسب أن أحد أبويه كان حماراً) .

ولكن كل هذه العقبات التي قد تصرف الدارس عن شعر الشماخ ، لم تكن تمثل عند محمود شاكر غير حاجز وهمي ، يتخطاه بعينه البصيرة النافذة ليرى ما دونه مما تجيش به نفس الشاعر من أحاسيس انسانية ، غير منتزع من بيئته وخيالاته ورؤاه .

ولم يقف محمود عند هذا المطلع التقليدي الذي بدأ به الشماخ احدى قصائده الخشنة التي بناها على روي صعب ، وهو حرف الزاي الذي يعجز عالم اللغة عن عد قواف معدودات منه :

عفا بطن قو من سليمى فعالز   فذات الغضا فالمشرفات النواشز

ولم يقف أيضاً عند وصف الشماخ لراحلته ، فقد رأى بدقة احساسه أن الشاعر لم يرتفع كثيراً عن غيره في هذا الوصف ، ولكنه أتى عند وصف الشاعر لقوسه ، وعاش معه بوجدانه الحي ، وتغلغل في أعماق نفسه ، فانفتحت له عوالم من السحر الاخاذ والامتاع السامي . إن الشماخ يحكي في ثلاثة وعشرين بيتاً من قصيدته التي أشرت إليها ، ويبلغ عدد أبياتها ستة وخمسين ، قصة ساذجة في مظهرها قصة قواس صنع قوساً فأتقن صنعها ، حتى أن رميتها لا تخيب ، والسهم المنطلق منها لا يضل الطريق إلى هدفه ، ثم اضطره فقره وحاجته إلى المال أن يبيع هذه القوس التي سواها بيديه . هذه القصة الساذجة

في مظهرها التي تضمنتها قصيدة الشماخ ، استوعبها فكر محمود شاكر.عالم الشعر فأعاد ترتيب أبياتها مخالفاً رواية الديوان والمصادر الاخرى التي أوردت القصيدة ، وأعتقد أن الشماخ قد سرته هذه المخالفة لأنها ـ في رأيي ـ ضاهت الأصل الذي كتبه ، ثم استوعب القصة وجدان محمود شاكر الفنان المتذوق ذي الاحساس الرهيف ، فإذا بالقصة الساذجة تصبح عملاً فنياً ناضجاً متكامل البناء ، عميق الغور ، ينبني على أبيات الشماخ ولكنه يشمخ عليها بدقة التحليل والغوص في أعماق النفس الانسانية ، وروعة الخيال الذي سد ما في القصة الاصلية من فجوات ، حتى سواها رؤية جديدة في الابداع الفني اسمها القوس العذراء .

وقد عرفت الآداب العالمية هذا النوع من الاستيحاء في عصور مختلفة ، فكثيراً ما تحولت القصة الشعبية الغنائية إلى مسرحية ، وتحولت المسرحية إلى قصة ، ولكن أدبنا العربي لم يعرف هذا النوع من الاستيحاء لأن الشعراء لم يعرفوا إلا النوع الغنائي ، ولأن فنون النثر كانت محدودة ، ولأن الفصل بينها وبين الشعر كان حاداً في معظم الاحيان . وحين نطالع (القوس العذراء) نحس احساساً قوياً بأنها قصيدة قصصية تحكي حدثاً وتتضمن مقدمة تهيء الاذهان لهذا الحدث ، وتتابع الشخصية الرئيسية في القصة وهي القوس نفسها ، فتحكي ما حدث لها من تطور وتغير ووقائع مرتبطة بحياة صاحبها . وهذه التغيرات أخذت تتعقد شيئاً فشيئاً حتى وصلت إلى الذروة ، ثم كان الحل بعد ذلك للعقدة التي تجمعت فيها خيوط الحدث .

وفي القصيدة القصصية عادة عناصر كثيرة يقوم عليها الفن المسرحي ، وسنجد هذه العناصر متمثلة في القوس العذراء ، الأمر الذي يؤكد أن هذه القصيدة القصصية النادرة في أدبنا المعاصر رؤية جديدة في الابداع الفني ، بكل المقاييس الانسانية والعالمية .

ومثلما تبدأ القصيدة القصصية بتمهيد يلقي الضوء على الحدث الذي تتناوله ، وهذا التمهيد تشاركها فيه المسرحية ، فكان المنشدون في المسرحيات اليونانية القديمة يمهدون لاحداثها بمقدمة توضيحية ، كذلك فعل محمود شاكر مذ

بدأ قصيدته بطرح هذا السؤال (وما عامر وقوسه) ويجيب عن هذا السؤال بأن الشماخ سوف ينبئك أيها القارىء بقصة القواس البائس وقوسه ، وهو هنا يلفت النظر إلى أمرين : الأول : مصدر استيحائه القصة وهي قصيدة الشماخ ، والثاني أن بطلي القصة القواس وقوسه . ولكنه لا يلبث أن يبدأ من البيت الثاني الحديث عن القوس بحيث تتضح صورتها الحقيقية في عين القارىء بوصفها الشخصية المحورية التي سوف تدور حولها الاحداث ، وما القواس إلا شخصية ثانوية بجانبها .

إن القوس كانت غصناً ممنعاً في شجر كثيف ، استطاع القواس أن يلمحه ويدرك بخبرته قيمته، فخاض الغمرات حتى استطاع الوصول إليه، وقطعه عن أصله، وشذَّبه، وعرضه لضوء الشمس عامين حتى يجف. وهنا يحلق خيال الشاعر الفنان ، فلا يرى في الغصن إلا قوساً باعتبار ما سيكون ، فينسى القارىء الأصل تماماً، ولا يبقى أمامه إلا القوس وقد خلع عليها الشاعر كل صفات الانثى ليجسدها بشراً سوياً يحس ويتألم ، ويعشق ويتدلل لقد كان القواس لا يصبر على فراقها لحظة واحدة ، حتى في فترة اعدادها ، كان يناجيها وتناجيه ، وتئن في يده وتتدلل ، وهو يسويها ويتمنى طاعتها واستجابتها له .

فإذا تم له ما أراد ، ووضع السهم في حشاها أنت وهو ينطلق ، وصاحبها سعيد بأنينها ، والوحش قد ريع من رميتها ، والقواس قد اطمأن إلى صنع يديه كالمثال الذي يبدع تمثاله فيتعبده . ويكشف الشاعر عن هذه العلاقة الوثيقة التي نشأت بين القواس وقوسه ، علاقة الحب الذي لا يصبر على فراق ، والوله الذي يجعل العاشق يضع معشوقته في حرز أمين ، فالقواس يخشى على قوسه الأذى ، ولم يتردد ـ وهو الفقير البائس ـ في أن يكسوها حريراً ، وأن يزدهيه الفخر بها فيحملها معه في موسم الحج . وهناك لمحتها عين خبير بالاقواس ، فانقض عليها كالصقر حين يلمح فريسته ، وأخذ يتحسسها في لهفة ويطلب إلى صاحبها أن يبيعه إياها بالتبر والفضة والحرير وبالثياب الغالية وبجلد الماعز المدبوغ . ورفض صاحبها أن يفارقها ، يفارق معشوقته ، وزين له الناس هذا البيع وما سوف يجنيه منه ، وذكروه فاقته وحاجته ، حتى قضوا على تردده

فأسلمها للمشتري. وما لبث أن عصفت به رياح الندم فبكى قوسه ما شاء له البكاء، فبكى معشوقته التي صاحبته وأغنته، بكى صنع يديه الذي أبدعه فعشقه وتعبده . وهكذا ألقت هذه المقدمة الاضواء على الحدث وتطوره ، وعلى الشخصية المحورية الحقيقية فيه وهي القوس ، والشخصية الثانوية وهو صاحبها ، وأبانت كيف تطورت العلاقة بينهما منذ التقيا حتى حدثت مأساة الفراق بين العاشقين .

وقد أجاد محمود شاكر في كتابة هذه المقدمة المضيئة ، لا من حيث دلالتها على القصة وتطور الأحداث فيها فحسب ، بل من حيث بناؤها الفني الذي أعطى لدلالتها الموضوعية قوة وعمقاً ، فقد جاءت المقدمة في مجزوء الرمل ، وهو يتحول في يد الفنان إلى ايقاع هادىء زاخر بالنغم والحيوية ، وجاءت قافيته مطلقة لتتمم له حلاوة النغم وامتداد الصوت وعمقه وبيان تتابع الحكاية .

وتواءم المضمون مع الشكل في ائتلاف رائع يدلنا عليه حيناً هذه الاستفهامات الكثيرة التي طرحها الشاعر ، كما يطرح القاص خيوط الحدث ليتولى متابعتها بعد ذلك ، يقول الشاعر :

أين كانت في ضمير الغيب من غيل نماها
كيف شقت عينه الحجب اليها فاجتباها
كيف ينغل إلبها في حشا عيص وقاها
كيف أنحى نحوها مبراته حتى اختلاها
كيف قرت في يديه واطمأنت لفتاها
كيف يستودعها الشمس عامين تراه ويراها

ويستمر الشاعر في هذه التساؤلات حتى بلغت عدتها أربعة وعشرين ، الأمر الذي كشف بوضوح طبيعة هذه المقدمة التوضيحية .

وسيتبين لنا هذا التلاؤم بين المضمون والشكل إذا نظرنا في هذا التكرار الفني الدقيق ، كما في قوله :

كيف سواها وسواها وسواها فقامت فقضاها

إن تكرار الفعل (سواها) هنا ثلاث مرات قد أوجز لنا قصة طويلة من المعاناة ، منذ أخذ القواس فرع الضال ليجعل منه قوساً .

وكما نرى في تكراره لفظ (الشيخ) مرتين واستخدام البدل (أخاك) لتصوير الحاح الناس على القواس في بيع قوسه :

بايع الشيخ أخاك الشيخ قد نلت رضاها

ويستبين لنا هذا التلاؤم أيضاً بين الشكل والمضمون في براعة استخدام الألفاظ ذات الدلالة الموحية بالمعاني الكثيرة ، التي تتآلف لتكون نظاماً موسيقياً يشيع الحياة في الابيات قد يرده البلاغيون أحياناً إلى الترادف ، وأحياناً أخرى إلى الجناس ، وحسن التقسيم ، والترصيع ، ورد الاعجاز على الصدور ، وما شاكل ذلك من مصطلحات لا قيمة لها في ذاتها ، ولكن في احداثها هذه الموسيقى الداخلية التي تصاحب حكاية الحدث وتهيء لتطوره وتنبىء عن عمق مضمونه وموقعه النفسي الدقيق في وجدان الشاعر . انظر هذه الاسراب من الموسيقى الاخاذة :

كيف ناجته وناجاها فلانت فلواها
كيف سواها وسواها فقامت فقضاها
كيف أ-طته من اللين إذا ذاق هواها
أي ثكلى أعولت إذ فارق السهم حشاها
كيف يرضيه شجاها كيف يصغي لبكاها
كيف ريع الوحش من هاتف سهم إذ رماها
كيف يخشى طارقاً في ليلة يهمي نداها
كيف رداها حرير البز حرصاً وكساها
كيف هزته فتاها وتعالى وتباهى

وظهر في هذه المقدمة التمهيدية عنصران أساسيان اعتمد عليهما فن محمود شاكر في قصيدته القصصية : الأول عنصر الحوار وهو ركن مهم في الفن القصصي استخدمه الشاعر ببراعة ليحكي عن طريقه بعض أجزاء الحدث .

والعنصر الثاني التحليل النفسي الذي يسبر أغوار النفس ويتعمق في رصد مشاعرها وخطراتها .

وتختلف موسيقى الحوار باختلاف المواقف النفسية التي يجري فيها ، فنحس الرغبة العارمة في لهجة المشتري حين وقع في غرام القوس :

قال : سبحان الذي سوى وأفدى من براها
أنت !! بعنيها . .

وحين يحس التردد في نبرة القواس يزين له بيعها بشتى الإغراءات التي تتلاحق في خيط واحد :

قال : بالتبر وبالفضة ، بالخز وما شئت سواها
بثياب الخال بالعصب الموشى أتراها
وأديم الماعز المقروظ أربى من شراها

ويثور التردد مرة أخرى في نفس القواس ويزداد الشاري امعانا في حضه على البيع :

كيف قال الشيخ ؟ كلا أنها بعضي ، والمال ؟ بل المال فداها
إنها الفاقة والبؤس نعم هذا غنى ! كلا وشاها
بل كفاني فاقة . . لا ! كيف أنساها ؟ وأنى ؟ وهواها

وهكذا أدت المقدمة دورها كاملا في إلقاء الضوء على الحدث ، ورسم ملامح تطوره ، وتحديد شخصياته . وجاء دور القصة التي تحكي تفصيلا للجزئيات الدقيقة ، وتسجل الخطرات النفسية ، وتحلل مراحل الحدث وتطوره منذ البداية حتى ختام المأساة .

وقد شاركت قافية اللام المقيدة التي بنيت عليها القصيدة القصصية في احساس القارىء بالنهاية الحزينة ، واتسع بحر القصيدة المتقارب لتحليل العواطف والأحداث في ارتفاعها وانخفاضها ، وعنفها وهدوئها .

وقد بدأ محمود شاكر قصته بالحديث عن الشماخ نفسه الذي استوحى

قصته ، فوصف كيف أحكم شعره في حمر الوحش ، واستطاع التعبير عن مكنوناتها ، ثم قدم لنا صورة رائعة لحمر الوحش حين وردت الماء لتشرب ففزعت وهربت بعد أن أحست بالصائدين يكمنون لها .

وهذه الأبيات في صدر القصيدة القصصية كانت بمثابة وصف مسرح الأحداث وتهيئة الجو الذي سوف تجري فيه . وكان الحديث عن الصائدين الذين يكمنون بالموت لحمر الوحش اشارة البدء الحقيقية للقصة ، فأخو الخضر الذي تحدث عنه الشماخ من بين هؤلاء الصائدين الذين تتعلق حياتهم بالقوس ، تلك التي تنطلق منها السهام فتردي الصيد الذي يغنيهم من فاقة ، ويجنبهم العوز والحاجة :

يسابق مستنهضات الفرار فيقتلها قبل أن تنتقل
فيدركها الموت معروسة قوائمها في الثرى لم تزل
وعرفها أنهن السهام زرق تلألأ أو تشتعل
وصفراء فاقعة أذكرت مصارع آبائهن الأول
سهام ترى مقتل الحائمات وقوس تطل بحتف أظل

إن حياة الصائد معلقة بقوسه ، فعلى قدر لينها ومرونتها وعنفوانها تكون قوة انطلاق السهم ودقة اصابته لرميته . واستجابة القوس للصائد لا تغنيه فحسب بما تكسب له من صيد ، بل تحمي وجوده من وحش يهاجمه ، ولهذا لا ينفصل الصائد عن قوسه ، فهو دائما مشدود إليها ، وهي دائما مشدودة إليه يتنكبها ، ومن هنا تكون الإلفة بينهما حتى لتصل إلى وحدة حقيقية ، وحدة وجود هدف .

إن محمود شاكر يضع بين عينيه أبيات الشماخ التي استوحاها ، ولكن مثلما يضع أي فنان مشهدا رآه ، أو خاطرا أحسه في وجدانه ليبدع من خلاله عملا فنيا جديدا ، تتضح لنا صورته حتى من خلال هذه الظاهرة الشكلية البحتة وهي عدد أبيات القصيدة التي كتبها محمود شاكر وبلغت واحدا وخمسين ومائتين . أضف إلى ذلك ثمانية وثلاثين بيتا في المقدمة التوضيحية ، بينما بلغت

أبيات الشماخ التي استوحاها محمود شاكر ثلاثة وعشرين فحسب .

ومنذ البداية يرسم الشاعر القاص صورة القواس فيشير إلى صفتين أساسيتين لهما علاقة قوية بتطور الحدث الأساسي في القصة : الأولى خبرة القواس بصناعته ، والأخرى بؤسه وفاقته :

تخيرها بائس لم يزل يمارس أمثالها مذ عقل

وقد صور الشاعر خبرة القواس بفنه تصويرا أخاذا يرتفع كثيرا عن فكرة الصانع والصنعة التي يجيدها ، فالأمر لا يرجع إلى مهارة يدوية بقدر ما يرجع إلى تذوق فني ، واحساس وجداني ، وإلا فكيف عثر هذا القواس على ضالته :

تبينها وهي محجوبة ومن دونها سترها المنسدل
حماها العيون فأخطأنها إلى أن أتاها خبير عضل

وهل رأى فيها مجرد غصن يصلح أن يصير قوسا كأي قواس يعتمد على خبرة النظر ومهارة اليد دون التذوق والإحساس ، كلا إن هذا القواس الفنان المتذوق لم ير غصنا بل :

رأى غادة نشئت في الظلال ظلال النعيم فصلى وهل
فنادته من كنها فاستجاب : لبيك ياقدها المعتدل

لقد ارتفع محمود شاكر بالقواس عن دنيا الواقع فألفينا أنفسنا أمام عاشق يسعى إلى العثور على معشوقته التي تتمثل في أحلامه ، فلما وجدها استجابت لحبه ، بدليل ندائها له ، إلا أن اجتماع شمل العاشقين لم يكن ميسوراً ، إذ لا بد من خوض الغمرات ، فالمحبوبة ممنعة في حراس يقومون عليها ، لكن العاشق يستهين بكل المخاطر في سبيلها :

ستور مهدلة دونها وحراسها كرماح الأسل
يبيس ورطب وذو شوكة فأشرطها نفسه لم يبل

فلما نجح في الوصول إليها ، أراد لمحبوبته أن تبدو في أبهى زينة ، فاستثار كل مهارته وفنه ليبدع فيها ابداع المثال في تمثاله .

ويصور الشاعر الحب العميق بين القواس وقوسه في كل لحظة من لحظات هذا الإعداد الرائع للقوس :

فلما اطمأنت على راحتيه وعيناه تسترقان القبل
رقاها فأحيا صباباتها بتعويذة من خفى الغزل
فناجته فاهتز من صبوة ومن فرح بالغنى المقتبل

وحتى هذه الفرحة بالغنى المقتبل لم تكن لتشوه جمال هذا الحب بين القواس وقوسه، فلكل حب ثمرة تجنى، وكان هذا الغنى المتوقع ثمرة تجتنى، وكان هذا الغنى المتوقع ثمرة هذا الهوى. وإذا كان إعداد القوس يستغرق من أي قواس وقتاً طويلاً يضيق به ويسخط فيه على قوسه، فهذا القواس العاشق امتحن فترة عامين امتحاناً قاسياً ليثبت وفاءه وحبه، عامان لم ينشغل فيهما إلا بقوسه، مستهيناً بحر الشمس، ولفح الهجير، وقسوة الصحراء، وضراوة الجبل، ومتحملاً فوق هذا كله قسوة الحاجة ولذع الفقر وضراوة الجوع وبشاعة الهزال. ولم يكن غير حبه يثبته في موقعه ويرد عنه اليأس ويحميه من الاستسلام :

مع الشمس عامين حتى تجف وتشرب ماء لحاء خضل
وفي البؤس عامين يحيا لها ويحييه منها الغنى والأمل
تردد عامين من كهفه إلى مهدها عند سفح الجبل
يغني لها وهو بادي الشقاء بادي البذاذة حتى هزل
يقلبها بيدي مشفق لهيف لطيف رقيق وجل
يعرضها للهيب الهجير رؤوفا بها عاكفا لا يمل

وظل القواس عاكفا على قوسه ، يخلبه جمالها وقد أخذت ملامحه تضيء يوما بعد يوم ، حتى اكتمل لمحبوبته عنفوانها ، واشتد عودها ، وزالت عنها رخاوة الصبا ، والتوت في يد عاشقها دلالا ، فساءه نشوزها ، فلم يجد إلا الثقاف مؤدبا لها ، ومقوما لاعوجاجها ، وإلا الطريدة مهذبة لخشونتها ، فلما تجردت من ثياب العناد ، واستوت عارية القد لعاشقها المفتون ، زاده جمالها ولعا بها حين اقترن الجمال بالخضوع والانقياد :

فلما تمحص عنها النعيم واشتد أملودها وانفتل
عصته وساءته أخلاقها نشوزا فلما التوت كالمدل
أعد الشقاف لها عاشق يؤدبها أدب الممتثل
وعض عليها فصاحت له فأشفق اشفاقة وانجفل
فجس فغاظته واستغلظت فعض بأخرى فلم تمتثل
فألقى الثقاف وأوصى الطريدة أن تستبد بها لا تكل
وألقمها قدها فانبرت تحاشنها بغليظ محل
يجردها من ثياب العناد ومن درعها الصعب حتى تذل
فلما تعرت له حرة وممشوقة القد ريا جفل
وسبح لما استهلت له ولان له ضغنها وابتهل

إن محمود شاكر في هذا الجزء من القصيدة القصصية قد بلغ غاية الأداء الفني الممتع ، فقد جعل مراحل اعداد القوس جزئاً من نسيج الأحداث في القصة وحلقة في تطور العشق العجيب بين القواس وقوسه . فالثقاف وهو حديدة في طرفها خرق يتسع للقوس توضع فيه فيزول اعوجاجها الذي نتج عن تعرضها للشمس فترة طويلة وجفاف ماء لحائها ، جعله الشاعر تأديباً لها ، وجعل اعوجاجها التواء دلال ، حتى صوت القوس وهي توضع في الثقاف أصبح في خيال الشاعر صيحة ألم من عض الثقاف ، تقابلها من القواس العاشق لفتة اشفاق ، وهي في حقيقتها خوف القواس من انكسار القوس في الثقاف . وكان تكرار وضع القوس في الثقاف مجالا ليبدع الشاعر في تمثل صورة من التجاذب بين العاشق ومعشوقته حتى تلين .

وكان لا بد أن توضع القوس بعد الثقاف في الطريدة ، وهي قصبة مجوفة على قدر القوس ، وفيها سفن خشن (وهو ما نسميه بالسنفرة) مهمته تهذيب القوس ، وقد جعل الشاعر هذه المرحلة في صناعة القوس عقوبة أخرى للمعشوقة الناشز خفف من غرامها وغلوائها . فلما أضحت القوس طيعة لينة في يد عاشقها القواس بعد مكابدة عنيفة استمرت عامين ، أحس مبادلتها حبه ، وأنها حرة عفيفة لا تبتذل نفسها ، وأنها لا تلين إلا لعاشقها النبيل الذي تفانى في

حبها . وارتفعت قيمة الحبيبة في نفس عاشقها بكل ما جمعت من صفات نبيلة رفيعة فزاد ضنه بها وحرصه عليها ، وأفضى بها إلى كهفه منفردا بها مكبا عليها :

أطاعته من بعد أن لوعته بالوجد عامين حتى نحل
يزلزله أمل يستفز من قيد بؤس يميت الأمل
فلما أذاقته إذ ذاقها هوى أضمرته له لم يزل
تبين إذ رامها حرة حصانا تعف فلا تبتذل
تلين لأنبل عشاقها وتأبى عليه إذا ما جهل
فأغضى حياء وأفضى بها إلى كهفه خاطفا قد عجل

ويتابع الشاعر مراحل إعداد القوس بدقة بالغة جاعلا منها جزءا أصيلا في نسيج القصة وفي تطور الأحداث التي أدت إلى المأساة . فحينما وصل إلى نقطة اكتمال الصفات الجميلة للحبيبة ومبادلتها عاشقها القواس حبها وطاعتها الكاملة له ، أراد العاشق أن يعبر عن عرفانه وحبه فقدم لمحبوبته هدية من صنع يديه ، هذه الهدية التي حلى بها الشاعر حبيبته القوس كانت الوتر الذي تخيره القواس من أحشاء ذئاب صغيرة ، وفتله على أربع طاقات ليضمن له المتانة وشدة المراس ، فلما تجملت القوس به وأصبحت مستعدة تماما لما جعلت له ، وضع فيها السهم صغيرا من بنى أمها ، فحنت عليه وكفلته ، وكان كأي صغير عليه حلية من ريش ليكون أمضى لرميته عند خبراء الصنعة ، ولكنه يبدو في عين الخيال كأنه حلية يعلل بها هذا الصغير . وبغريزة الأم الكامنة في الأنثى ضمت القوس هذا السهم وكادت تكلمه ، فدبت الغيرة في نفس عاشقها القواس ، فجذب وترها في قوة وأرسل السهم بعيدا عنها ، فصاحت والهة نائحة تبكي أخاها الصغير الذي انطلق ولا تدري إلى أين ، وكرر القواس فعلته باخوة صغار لها وهي مفجعة إذ ترى مصارعهم . ثم رأت ظبيا سرعان ما انغرس فيه أخ صغير لها ، فأدركت عندئذ أين يجب أن يصير إخوتها ، واطمأنت نفسها الحزينة حين عقلت أن حياة عاشقها في فجيعتها بإخوتها ، ما دامت نهايتهم ستكون في قلب ظبي أو وحش :

فأهدى لها حلية صاغها بكفيه وهو الرفيق العمل

تخيرها من حشا أذؤب رآها لدى أمها تستظل
أعد لها وترا كالشعاع حرا على أربع قد فتل
فلما تحلت به مسها فحنت حنين المشوق المضل
فكفلها من بني أمها صغيرا تردى بريش كمل
له صلعة كبصيص اللهيب من جمرة حية تشتعل
فضمت عليه الحشا رحمة وكادت تكلمه لو عقل
فجن جنون المحب الغيور فأنبض عنها أبى بطل
أرنت تبكي أخاها الصغير : ويحي ! أخي ! ويله أين ضل
فظل يفجعها أن ترى جنائز إخوتها وا ثكل
فأعرض ظبي فنادى به أخوها ونادته : ها قد قتل
وقفاه ظبي فصاحت به فخارت قوائمه فاضمحل
فأبا يسائلها : هل رضيت بثكل الأحبة قالت أجل

وبات العاشق ومعشوقته ليلة هانئة سعيدين بما حققا من كفاح مثمر ، في غد مشرق بالخيروالغنى،وظل يغازلها وهي مصفرة من بقايا حزن رحل عنها ، وقد ملأت صدره بعطرها الأخاذ ، وخلبت لبه بجمالها ، فلما تبدت تباشير الفجر وسقطت الأنداء ، وسرت القشعريرة في بدن المعشوقة وهي تبذل نفسها لعاشقها ، صاحت به أن يحميها من الأنداء ، فأسرع إلى كسوتها بثوب من الحرير ، وقنع إلى جوارها بما عليه من ثوب بال لا يحميه من القر :

فباتا بليلة معشوقة تباذل عاشقها ما سأل
يغازلها وهي مصفرة عليها بقية حزن رحل
تناسمه عطرها والشذى شذى زعفران عتيق الأجل
توارثنه الغيد يكنزنه لزينتهن خفي المحل
فساهرها يزدهيه الجمال ويسكره العرف حتى ذهل
فنادته . ويحك أهلكتني ! أغثني هذا الندى قد نزل
فطار إلى عَيْبَة ضمنت حريرا موشى نقى الخمل
كساها حفي بها عاشق إذا أفرط الحب يوما قتل

فـألبسـهـا الـدفء ضنـا بهـا وبـات قـريـرا عـليـه سمـل

لقد وصل العشق بين القواس وقوسه إلى الذروة ، وأصبح التجاوب كاملاً بين العاشقين ، فإذا حدث ما يعكر صفو هذا الحب ، كان بمثابة نذير المؤذن بهدم سعادة حقيقية ماثلة ، والدليل الحي على بداية المأساة التي يمكن أن يحسها الناس جميعا في أعماقهم ، فكيف بالعاشقين ؟ .

وكانت بداية المأساة في قصة الحب بين القواس وقوسه تلك التي وصلت إلى ذروتها من السعادة ، انطلاق العاشق بمعشوقته هائمين داخلين في دروب الصحراء والقفار ، وهو لا يحس بالهجير لأنه مستظل بحبها ، ولا يخشى غدرات الليل أو الذهاب إلى الأماكن الموحشة النائية ، أو داخل جحور الذئاب والأفاعي والنمور لأنها تحرسه من كل ما يخشى ويهاب بقوة عشقها :

تمـتـع دهـرا بـأيـامـهـا ولـيـلاتهـا نـاعـما قـد ثـمـل
يـراهـا عـلى بؤسـه جنـة تـدلـت بـأثمـارهـا فـاستـظل
تـصـاحـبـه في هـجـير الـقـفـار وفي ظـلم الـلـيـل أنى نـزل
فـيحـرسـهـا وهـو في أمـنـة وتحـرسـه في غـواشي الـوجـل
يجـوب الـوهـاد ويعلو النجـاد ويـأوي الكهـوف ويـرقى القلل
ويـفـضـي إلى مـسـتـقـر الحـتـوف في دار نمـر وذئـب وصـل

وقد تكون الرحلة من مكان إلى مكان في ظاهرها علامة على ذروة النشوة التي تَسَنَّمها الحب بين العاشقين ، ولكنها في باطنها تقود إلى بداية المأساة . وقد نجح محمود شاكر إلى حد بعيد في الإشارة إلى هذه البداية التي تقود إلى الختام الحزين حين جعل القواس يطوف بقوسه على منازل الأمم البائدة التي بدأت بالمجد والأمل والسعادة ، وانتهت بالأفول والحسرة ، لقد أفضى القواس بقوسه إلى :

مـنـازل عـاد وأشـقـى ثـمـود وحمـير والـبـائـدات الأول
مجـاهـل مـا أن بهـا مـن أنيس ولا رسـم دار يـرى أو طـلل
يعلمهـا كيـف كـان الـزمـان ومجـد القـديـم وكيـف انتـقـل
وكـيـف تـسـاقـى بهـا الأولـون رحـيـق الحـيـاة وخمـر الأمـل

وأيــن الاخــلاء كــانــوا بهــا يجــرون ذيــل الهــوى والــغــزل
وملك تـعــالى وطــاغ عـتــا وحــر أبي وحــريص غـفــل
فـدمــدم بـيـنـهــم صــارخ: بـقــاء قــلـيــل ودنـيــا دول
فــعــرش يخــر وســاع يــقــر وســاق تميــل ونــجــم أفــل

طريقة استحضار ذكية من الشاعر حين أسقط عبرة التاريخ على حاضر القواس وقوسه ، فالهناء لا يدوم ، والنجم الثاقب لا بد له من أفول ، ولا بد أن يتسرب هذا المعنى إلى نفوسنا لنستعد لرؤية ختام حزين لقصة الحب تلك التي بلغت ذروتها في السعادة .

ونمضي مع العاشقين إلى الحج بعد أن دعاهما اهلال الحجيج إلى الموسم ، وكأنما كانت هذه الدعوة هي القدر الذي لا مفر منه ، فقد أخذ عليهما كل السبل ، فلم يكن أمامهما إلا الامتثال :

أذان مـن الله كـيف الـقــرار ؟ وأيـن الـفــرار ؟ وكـيـف المهــل
تــردده الـبـيــد بـين الـفـجــاج وفــوق الجـبــال وعنــد الـسـبــل
أصــاخ لــه وأصــاخـت لــه ، ولـبـتــه فــامـتـثـلت وامـتـثــل

وترى براعة الشاعر في تصوير محاصرة الدعوة لهما في تكرار هذا الاستفهام الإنكاري (كيف وأين وكيف) ، وتكرار لفظ الفرار الذي أعطى معنى استحالة حدوثه .

وتبدأ خيوط المأساة في التجمع لتضع نسيجا يصير فيما بعد كفنا لهذا الحب بين القواس وقوسه ، فقد أقبل عليهما بصير بروعة اتقان القوس ، مبهور بجمالها ، وقد بلغ الشاعر قمة التصوير الفني وهو يمهد لمأساة الحب ، فقد جعل هذا البصير بالقوس ، المتطفل على العاشقين جذوة نار تارة ، وطيرا كاسرا منقضا تارة أخرى . وصور فحصه للقوس تصويرا أخاذا يكشف عن ما يبيته لها ، فيده (لا تراها العيون) وهي (أخفى من أجل) ونظرة عينه كأنها (صليل سيوف تسل) . وفي هذه الصورة مزج رائع بين المرئيات والمسموعات ، ثم افتر عن بسمة مخادعة وهو يمس أنامل القوس المعشوقة ، وهو في الوقت ذاته يتأمل

فقر القواس العاشق ، ثم لم يلبث أن أعلن اعجابه الشديد بالقوس كأنه أدرك السبيل إلى تحقيق أمنيته .

ونادته جافلة : ما ترى ! أجذوة نار أرى أم مقل
فما كاد حتى رأى كاسرا تقاذف من شعفات الجبل
يداني الخطى وهو نار تؤج ويبدي أناة تكف العجل
ومد يدا لا تراها العيون أخفى إذا ما سرت من أجل
ونظرة عين لها روعة تخال صليل سيوف تسل
فلما أهل وألقى السلام وافتر عن بسمة المختتل
وقال : أذنت ؟ ويمنى يديه تمس أناملها ما سأل
رأى بائسا ما له حرمة تكف أذى عنه بؤس وذل
وقال : فديتك ماذا حملت وماذا تنكبت يا ذا الرجل
وأفدى الذي قد برى عودها وقوم منآدها واعتمل

وثارت القوس المعشوقة لكرامتها ثورة عارمة ، وآلمها أن يسلمها عاشقها ليد غريبة تتحسسها وقد رأت في صاحب هذا اليد كيدا ومكرا وفصاحة لسان ، وهي صفات إذا اجتمعت جعلت لصاحبها الغلبة في كل ما يقبل على نيله :

فأسلمها لشديد المحال ذليق اللسان خفي الحيل
فلما ترامت على راحتيه وراز معاطفها والثقل
دعت : يا خليلي ماذا فعلت ؟ أأسلمتني لسواك الهبل

وصح ما توقعته القوس المعشوقة ، فقد بدأ الحوار بين عاشقها وهذا الغريب ذي الحيل الذي كشف عن نيته في الحصول عليها بأي ثمن ، وقد تميز هذا الحوار بالحيوية وذكاء التعبير الذي يلوح لنا في انفعالات مختلفة نحسها عند المشتري والقواس والقوس التي تدخلت في الحوار غاضبة ثائرة ، ويلوح لنا في هذا الإلحاح الذي أبداه المشتري ، وهذا الإغراء العنيف الذي بذله للقواس ، ثم هذا التردد وتلك الحيرة التي اكتنفت القواس وجعلته في صراع لا يفتر ولا تهدأ معه نفسه المعذبة ولو أننا نسبنا شعر الحوار إلى قائليه شأن المسرحية ، لاستبانت لنا قدرة الشاعر الفنية من الناحية الدرامية .

المشتري : فبعني إذن .

القواس : هي أغلى علي إذا رمتها من تلاد جلل .

المشتري : [فقال] نعم لك عندي الرضى وفوق الرضى .

القوس : ويله من مضل .

القواس : فهل تشتريها ؟ .

المشتري : نعم أشتري .

القوس : لك الويل مثلك يوما بخل .

المشتري : فديتك أعطيت ما تشتهيه ما بي فقر ولا بي بخل .

القوس : (فنادته) ويحك هذا الخبيث خذني إليك ودع ما بذل .

القواس : بكم تشتريها ؟

القوس : (فصاحت به) حذار ! حذار ! دهاك الخبل له راحة نضحت مكرها علي فدع عنك لا تغتفل

المشتري :(فقال) ازار من الشرعبي وأربع من سيراء الحلل
برود تضن بهن التجار إذا رامهن مليك أجل
ومن أرض قيصر حمر ثمان جلاها الهرقلي مثل الشعل
ثمان تضيء عليك الدجى إذا عمي النجم نعم البدل
وبردان من نسج خال أشف وأنعم من خد عذراء بل
إذا بسطا تحت شمس النهار فالشمس تحتهما ليس ظل
وتسعون مثل عيون الجراد براقة كغدير الوشل
كمرآة حسناء مفتونة كرأس سنان حديث صقل
أجل وأديم كمثل الحرير يطوى ويرسل مثل الخصل

ولا تنسى عين الشاعر أن ترود المكان الذي كان هذا الحوار يدور فيه ، فصورته تصويراً أخاذاً بمن كان فيه من البشر ، وما كان فيه من انفعالاتهم التي اختلطت بانفعالات القوس الجريحة التي طعنت في حبها :

وحولها زفرات الزحام وأذن تميل ورأس يطل

وغـمـغـمـة وحـديـث خـفـي ونـغـيـة زار وآت سـأل
وعـاشقـة في اسـار السـوام وعـاشقهـا في الشـراك احتبـل
تنـاديـه ملهـوفـة تستغيث ضـائعـة الـصـوت عنهـا شغـل

ويخلو المسرح بعد ذلك إلا من القواس وخـطرات نفسه تـأخذ عليـه عقله ووجدانه ، ويحس القارىء تمزقه في هذا الاسلوب المتقطع الذي ينتقل بين الخبر والاستفهـام ، والايجاب والسلب ، انـه ضحية صـراع نفسي عنيف بين الـواقع والمثال ، بين الحب والمال ، بين العاطفة والعقل :

أعـوذ بـربي ورب الـسـماء والأرض مـاذا يـقـول الـرجـل
أجن ؟ نعم. .لا. .أرى سـورة من العقـل لا خـلجـات الخبـل
أيعـطي بهـا المال ؟ هـذا الخبـال ! قـوس ومـال كهـذا ؟ ثكـل
ويـا رب يـا رب مـاذا أقـول ؟ أقـول نعم ! لا فهـذا خـطل
أبـيـع وكـيـف لـقـد كـادني بـعـقـلي هـذا الخـبيث المـحـل
أفـارقهـا ! ويـك ! هـذا السفـاه قـوسي كـلا خـديني وخـل
أجـل ! بـل هـو البؤس بـاد عليّ فـأغـراه بي ويحه مـا أضـل
يـسـاومـني المـال عـنهـا ؟ نـعـم ! إذا لـبس الـبؤس حـراً أذل
إذا مـا مشى تـزدريـه الـعـيـون وإن قـال رد كـأن لم يـقـل
نـعـم انـه الـبـؤس أيـن المـفـر مـن بشر كـذئـاب الجبـل

وواضح من هذا الصراع النفسي أن العقل انتصر عـلى العاطفـة ، وهزم المال الحب ، وأردى الواقـع المثال . لقـد تمثل الفقـر وحشاً مخيفـاً تمدد في نفس القواس فأنساه كل شيء إلا أن يثور على واقعه .

وظل القواس في استغراقه وتأمله وصراعه النفسي فترة قطعت ما بينه وبين المشتري من حوار ، وتدخل شهود البيع وهو في غمرة التأمل فاختلطت أصواتهم بخواطره ، وضاع صوت القوس المهيضة الحزينة بين أصوات الـذين يحثونـه على البيع واشاراتهم :

تنـادوا به : أنت ؟ مـاذا دهاك ؟ مـالك يـا شيخ ؟ قـل يـا رجـل

وآت يصيح وكف تشير وصوت أجش وصوت يصل
وطنت مسامعه طنة وزاغت نواظره واختبل
تناديه : ويحك ! ويحي ! هلكت أتوك بقاصمة وآثكل
تلفت يصغى ومثل اللهيب ضوضاء وغوعة في زجل
فهذا يؤج وهذا يعج وهذا يخور وهذا صهل
ودان يسر وداع يحث وكف تربت : بع يا رجل

واختلطت الأمور عليه حتى ظن أنه اختبل ، ولم يصل إلى قرار، وكأن كلام الناس من حوله كان يعبر عن حيرته فبعضهم يقول انه باع ، وآخرون يقولون انه لم يبع ، وفريق ثالث يؤكد أنه لم يتخذ قراره بعد . ومن ثم يستحثه على البيع .

لقد باع ، بع ، باع ، لا لم يبع ، غني المال ويحك بع يا رجل

وفي وسط هذا الاضطراب وصل إلى سمعه صوت محبوبته وكأنه حشرجة الموت : (خذني إليك) فأنساه كل شيء ، ولم يملك إلا أن هتف من أعماقه (لبيك لبيك) . وخشي المشتري أن يضعف القواس أمام اغراء قوسه ، فزاد إلحاحه عليه قائلاً : (بع يا رجل) . وظلت القوس تصيح به : (أغثني) . واختلطت الأمرر عليه مرة أخرى وظل واقعاً في صراع عنيف بين نداء قوسه حبيبته واغراء المال ، بين صوت حبه وصياح الناس به أن يبيع فقره ، وردد أكثر من مرة أنه باع وأنه لم يبع في آن احد .

لقد بعت قد بعت ـ كلا كذبت ! لقد بعت ! قد باع ، ويحي ، أجل

وطنت الكلمة الأخيرة في أذنه وكأنها الطلقة الأخيرة التي أصابت مقتل الحب فرددها ليقنع نفسه بأنه استقر على رأي لا محيد عنه ، وردد كلمة (بعتها) إحدى عشرة مرة ، لكنه كان واهماً إذا كان صوت حبه لا يزال قوياً يمنعه من البيع :

لقد بعتها بعتها بعتها جزيتم بخير جزاء أجل
أجل لا أجل بعتها ! بعتها ! أجل بعتها ، بعتها ، لا أجل

أجـل بعتهـا بعتهـا بعتهـا ! أجـل بعتهـا ! لا أجـل لا أجـل

وأدرك الحقيقة المرة التي لا مهرب منها ، لقد باع بالفعل ، باع القوس باع الحب ، باع الامل ، باع الامن ، باع راحة النفس ، فالتاع وبكت كل مشاعره الدفينة هذه النهاية الحزينة لقصة حب عفيف ، وكأنما اعتقل لسانه ، وشلت أعضاؤه :

وفاضت دموع كمثل الحميم لـذاعـة نـارهـا تستهـل
بكاء من الجمر جمر القلوب ، أرسلها لاعج من خبل
وغامت بعينيه واستنزفت دم القلب يهطل فيها هطل
وخانقة ذبحت صوته وهيض اللسان لها واعتقل
وأغضى على ذلة مطرقاً عليه من الهم مثل الجبل
أقام وما أن به من حراك تخاذل أعضاؤه كالاشل

بل لقد تحول إلى صنم بعد أن تخلى عن حبه واعتصر عاطفته ، وأخذت تصك سمعه أصوات الناس الذين دعوه إلى البيع ، وهم بين ضاحك وساخر ، ومعز ومشفق :

وفي أذنيه ضجيج الزحام و (بع ، باع ، بع ، باع ، بع يا رجل) !
وأخلد في حيث طار السوام بمهجته كأروم مثل
كأن صخرة نبتت حيث قام تمثال حزن صلود عتل
ومن حوله الناس مثل الدبى عجالاً تنزى دهاهن طل
فمن قائل : فاز ، ردت عليه قائلة : ليته ما فعل
ومن هامس : ويحه مادهاه ! ومن منكر كيف يبكي الرجل
ومن ضاحك .كركرت ضحكة يا له من مزوح خبيث هزل
ومن ساخر قال : يا آكلا تلبس في سمت من قد أكل
ومن باسط كفه كالمعزي وهيمنة غمغمت لم تقل
ومن مشفق ساق اشفاقه وولى وملتفت لم يول

وكأنما راح القواس في اغماءة حزن طويلة ، وهذه المرائي والاصوات تغمر

عقله الباطن . ثم بدأ يفيق ليرى الجموع قد رحلت ، وبقى وحيداً في الصحراء مع الحيات والضباع . واستجمع بقايا حياته متخلصاً من اسار الذهول ، وحاول أن يرتد إلى الواقع الذي نأى عنه بعقله الباطن ، فاصطدم بالحقيقة المفزعة ، حقيقة أنه باع حيه ، وباع حياته في سبيل الغنى :

ودبت إليه بقايا الحياة فرفع أعطافه واعتدل
وظل ينازع كبل الذهول ويختلج النفس من أسر غل
كناشط ثقل طويل الرشاء من هوة في حضيض الجبل
رويداً رويداً فثابت له مجلجلة يعتريها هلل
ومثل الحمامة بين الضلوع قد انتفضت من غواشي بلل
ونفس عن صدره زفرة وخامره البرء حتى أبل
أحس بكالجمر في راحتيه : سعير توقد ! ماذا احتمل
ويبسط كفيه. ماذا أرى ؟ جواب حثيث ولو لم يسل
عيون تحملق في وجهه من الخبث تزهر أو تأتكل
أجل بعتها بعتها بعتها بقاء قليل ودنيا دول

وهنا ثار القواس على واقعه الأليم ، ثارت عاطفته ساخرة بعقله هزأ حبه بما تجمع في يديه من مال ، فألقى كل شيء ناقماً ثائراً :

وألقى الغنى للثرى وانتحى ونفض كفيه : حسبي ! أجل
وألقى إلى غاليات الثياب والبز نظرة لا محتفل
ولى كئيباً ذليل الخطا بعيد الاناة خفي الغلل
وأوغل في مضمرات الغيوب يطوي البلابل طي السجل

وظن أنه سوف ينسى ، ولكن ما لبث الحب أن استعرت جمرته في فؤاده فسالت جراح قلبه تنزف من جديد ، وتهاوى مروعاً حزيناً ، يكتنفه اليأس ، وتغشاه الحيرة ، ويعتصره الالم ، حتى قارب النهاية الحزينة . ثم ما لبث أن انجابت أستار الظلام وتبدت له حسناء ضال فاتنة ، أطلت من خلال الغصون ونادته ليفيق من سكره وهمومه ، وذكرته بأن الحياة دول ، وأن معشوقته الأولى

كانت من صنع يديه ، وما دامت يداه تدب فيهما الحياة ؛ وما دام الأمل يراوده والطموح يدفعه ، فليطرح اليأس جانباً ، وليقبل على الحياة من جديد :

وشقت لـه السدف الغـاشيـات حسنـاء ضـال عليهـا الحلل
أضـاء الـظلام لهـا بـغـتـة وقـوض خـيـمـتـه وارتحـل
أطـلت لـه من خـلال الـغصـون عـذراء مـكـنـونـة لم تـنـل
رأى غـادة نـشـأت في الـظلال ظـلال النـعيم عليـهـا الكـلل
عـروس تمـايـل مختـالـة ، تميـت بـدل ، وتحـيـي بـدل
ونـادتـه فـارتـد مستـوفـزاً بـجـرح تـلظى ولم يـنـدمـل
أفق! قـد أفـاق بهـا العـاشقـون قبلك بعد أسى قـد قتل
أفـق يـا خليـلي أفـق لا تكـن حليـف الهمـوم صـريـع الـعلل
فـهـذا الـزمـان وهـذي الحيـاة عـلمتـنيـهـا قـديمـاً دول
أفق لا فقـدتـك مـاذا دهـاك تمتـع تمتـع بهـا لا تـبـل
بصنـع يـديـك تـراني لـديـك في قـد أختي ونعم البـدل
صـدقت ! صـدقت وأين الشبـاب وأين الـولـوع وأين الأمـل
صـدقت صدقت نعم قـد صـدقت وسر يـديك كـأن لم يـزل

وهذا الختام الذي وضعه محمود شاكر لقصيدته القصصية قد خالف به الشماخ حين جعل آخر أبياته قوله :

فلما شـراهـا فـاضت العين عبـرة   وفي الصـدر حزاز من الـوجد حـامـز

ومـا كان أيسر هـذا الختام الـدرامي الحزين لاسـدال الستار عـلى القواس لاستدرار الدمع بتلك النهاية البائسة ، ولكن محمود شاكر أراد أن يعبر عن دورة الحياة الطبيعية التي تتجدد في الناس والأشياء ، كما أراد أن يعبر عن إرادة الحيـاة القوية في النفس الطامحة القـادرة التي لا تركن إلى اليـأس ، ولا تقتلها الهمـوم ، ولا يعتصرها الحب حتى يفقدها معنى الحياة .

لقـد أراد أن يقول في هـذا الختام أن الانسـان القادر عـلى صنـع التمثـال الجميل إلى درجة عشقه ونسيان ماديته وتمثله وجوداً حياً يتعبده ، قادر أيضـاً على

تحطيمه وإعادة صنعه والارتداد إلى الحقيقة التي نسيها زمناً .

إن هذا الختام يعبر عن فلسفة التفاؤل والإيمان بقدرة الانسان وشموخه ، وبأنه مزاج حي للعقل والعاطفة ، والتخيل والواقع ، وبأن في مقدور الانسان أن يعود إلى العقل والواقع فلا يضيع في ضباب العواطف والاوهام ، وبهذا كله أصبحت « القوس العذراء » رؤية جديدة في الابداع الفني تأخذ مكانها في الذروة من الاعمال الرائعة في أدبنا المعاصر ، بل في الادب الانساني في كل زمان ومكان .

نزار قباني وقصته مع الشعر

أراد نزار ـ بعد أن أطل على الخمسين ـ أن يكتب سيرة حياته قائلاً : « لا أحد يستطيع أن يرسم وجهي أحسن مني » (ص ٩) ، وهذه مغالطة صريحة ، لأن السيرة الذاتية تقوم على حقائق مادية أولية ، وعلى تفسير وتحليل وتشريح لهذه السيرة بحقائقها ، فإذا قام صاحب السيرة بجمع الحقائق المادية الأولية فهو مهتم باخفاء أشياء وابراز أشياء أخرى ، كما أنه موضع الشك بالنسبة لتفسيره وتحليله وتشريحه لسيرته .

وما من ريب في أن غير صاحب السيرة أقدر منه على كتابتها أقرب ما تكون إلى الصدق والواقعية والبعد عن الانفعال العاطفي والنرجسية ، التي أكد نزار بكتابه هذا امتزاجها بكيانه وفكره .

وقد أوضح نزار سر مغالطته الصريحة التي أشرت إليها حين قال : « لا أريد أن أدخل غرفة العمليات ، وأسلم جسدي إلى مباضع الناقدين » (ص ١٠) ، وهو في ذلك شديد الوهم ، لأن ما يخشاه هو أمر لا مناص منه ، سواء كتب سيرته بقلمه أم تركها للنقاد ومؤرخي الأدب ، بل لا أشك في أن كتاب نزار سيجعل مباضع الناقدين أكثر حدة وايلاماً .

وإذا كان النقاد ـ فيما سبق ـ قد اتهموا نزاراً بالنرجسية فإن كتاب سيرته كان تأكيداً قوياً لاتهامهم ، فنزار مشغول بنفسه ، معجب بها أشد الاعجاب ،

يضـع صورتـه ـ بعد أن شـاخ ـ على الغـلاف الامامي ، وصـورته ـ وهـو طفـل غرير ـ على الغلاف الخلفي ، ويقول : « يوم ولدت . . . كانت الأرض في حالة ولادة ، وكان الربيع يستعد ليفتح حقائبه الخضراء . الأرض وأمي حملتا في وقت واحد ، ووضعتا في وقت واحد » (ص ٢٦) منتهى النرجسية يبلغها نـزار حين يـربط بين تشـريفه للكـون بمقدمـه ومقدم الـربيع ، وكـأنه يـريد أن يقـول بـلا مواربة : أنا أيضاً ربيع البشرية ، وخضرة زاهية تكسو العقـول المقفرة والنفـوس القاحلة ! .

ومن قبيل هذا الاعجاب بالذات ، أو النرجسية المتطرفة ، قولـه : « أمي كانت تعتبرني ولدها المفضل ، وتخصني دون سائـر اخوتي بـالطيبـات . . . ولقد كبرت وظللت في عينيها دائماً طفلها الضعيف القاصر ، ظلت ترضعني حتى سن السـابعة » ! لمـاذا يؤكد نـزار ايثار أمـه له دون أطفـالها الخمسـة الآخرين إلا أن يكون ذلك بدافع النـرجسية في ايثـارها لـه بارضـاعه حتى سن السـابعة . وقـد يستنتج الناقد هنا شيئاً فات نزاراً ، وهو وضع اليد على سر تعلق نزار بحلمـات النهود ما دام قد صحبها صحبة شاذة سنـوات سبعاً ! ويكـون من المعقول جـداً بناء على هـذا الاستنتاج مـا قالـه نزار : « قصيـدة (نهداك) . . كانت الشـرارة الأولى التي أطلقتني ، والمفتاح إلى شهرتي »(ص ٩٥) .

ومن مظاهر النـرجسية في كتـاب سيرة نـزار قولـه : « كنت أشعر وأنـا في حضرتهم (يقصد حضرة الملوك والملكات والامراء والنبلاء ورؤساء الجمهوريـات الذين أتيح لنزار أن يقابلهم في أثناء عمله الدبلوماسي) أنهم في حضرتي » (ص ١٠) . ما شاء الله كل هؤلاء ليسوا في شهـرة نزار ، ولا يملكون مجـده الأدبي ، أو تأثيره الذري على الجنس الآخر : وهذه أمور مستقرة في أعماق نزار ، وتؤلف عناصر واضحة في نرجسيته ، فهو دائماً يتحدث عن شهرته ومجده وقـوة تأثيـره ، ألا تـراه يقول في كتـابـه : « نصف مجـدي محفـور عـلى منبـر (الـوست هـول) و(الشابل) في الجامعة الامريكية في بيروت ، والنصف الآخر معلق على أشجار النخيـل في بغداد ، ومنقـوش على ميـاه النيلين الأزرق والابيض في الخـرطـوم » (ص ١١٥) . ولا أدري كيف فـات عشـاق أدب نــزار في المغـرب والجــزائـر

وتـونس ومصر وغيرهـا من أرجاء الـوطن العربي دعـوته إلى أمسيـات شعريـة ، ليكمـل حديثـه عن مجـده الأدبي الـذي يحلق عـلى ذرى الاطلس ، ويهـوم فـوق أشجـار الحور عـلى ضفـاف النيـل ، ويعـانق السحـاب فـوق الجبـل الأخضر ، ويتوهج في الدهناء ؟ ! .

إن نـزاراً قلما يتحدث عن فن الشـاعر ، ولكنـه كثـير الحـديث عن مجـده الأدبي وشهرته وعظمته . أنه ذو ميول استعراضية واضحة ، فهو يقول عن نفسه انـه شاعـر معـروف تحيط بـه (الخـرافـات والاسـاطـير من كـل جـانب) (ص ١٥٥) ، ويقول أيضاً بصـريح العبـارة : « عظمـة الشاعـر تقاس بقـدرته عـلى احـداث الدهشـة » (ص ٧٨) . نعم ، إن المجد الأدبي لا ينبني إلا بـاحـداث فرقعة ، لا بأس أن تطيح بكل القيم والتقاليد والأخلاق والدين ، المهم أن يبرز اسمه ويتحدث عنه الناس ، ولـو كان حـديثهم سبابا وتهجماً . وتبـرز شخصية نزار واضحة في ضوء هذا المفهوم منذ كـان طفلاً صغيـراً ، كان يؤكـد نزار ذاتـه عن طريق تحطيم الأشيـاء ، كل الأشيـاء ، يقول : « كـانت الأشياء لا عمـر لها بين يدي ، كانت كلها هشة وسريعة العطب » (ص ٥٨) كذلك كان كل ما في حياة نزار ابتداء من دراسته حتى شعـره مجرد وسيلة للوصـول إلى الشهرة وتـأكيد الـذات ، فهو يقـول : « لم أقبل عـلى دراسة القـانون مختـاراً ، وإنما درستـه لأنه مفتاح عملي إلى المستقبل » (ص ٦٤) وبنفس هذه الروح المكيافيلية يقول نـزار عن عمله الـدبلومـاسي الـذي قضى فيـه إحـدى وعشـرين سنـة : « كـانت الدبلوماسيـة قناعـاً من الشمع ألبسـه في المناسبـات ، وكنت أذهب إلى الحفلات الدبلوماسيـة مضطراً ، كـما يذهب التلميـذ إلى مدرسـة لا يحبها » (ص ١٠١) كذلك يستخدم الروح المكيـافيلية نفسهـا التي تقوم عـلى أساس أن الغـاية تبـرر الواسطة في حـديثه عن شعـره ، فهو يقـول : « شعر الحب الـذي أصبح جـواز سفـري إلى الناس، لم يكن في الحقيقـة إلا واحـداً من مجمـوعـة جـوازات استعملتهـا » (ص ٢٨) ان شعر حبـه اذن ليس غايـة في ذاتهـا ، وليس افـرازاً طبيعياً يتم بطريقـة لا شعوريـة ، ولكنه وسيلة متعمـدة يستخدمهـا نزار في وعي كامل الوصول إلى الشهرة التي يتحرق إليها ، وهو على استعداد لاستبـداله وقت

اللزوم ـ كما حدث في أثر النكسة ـ فقد استخدم جواز سفر آخر ، هو شعره الحزيراني ـ الذي لم يكن أيضاً رد فعل طبيعياً صادراً عن انفعال كما حاول نزار أن يوهمنا في كتابه ـ ليوصله إلى الغاية نفسها التي تنتهي إليها كل أحلامه وأفكاره مذ كان صبياً . وحين استنفذ الشعر الحزيراني غايته ، عاد نزار إلى استخدام جواز سفره القديم ، متى لا يظن عشاق فنه أنه ـ وقد غازل الخمسين ـ قد هجر دربه العتيد .

ومن آفة نزار في كتابته سيرة حياته أنه يوهم القارىء بمصارحته بالحقائق ، في حين أنه ينكر كثيراً منها ، ويلوح لنا غيابها من خلال السطور . أنه يبدي سعادته بكونه شاعر المرأة ، أو شاعر النساء ، وأنه عمر بن أبي ربيعة العصر الحديث ، (لا أدري لماذا فاته أن يشيد بكتاب زميل لنا ـ غفر الله له ـ ألف كتاباً يوازن فيه بين العمرين : القديم الحديث) ، بل لا أراه يضيق بلقب (شاعر الفضيحة) ، إنما هو سعيد به : وهو يحاول أن يفلسف الفضيحة ، فيجعلها معادلة للشعر نفسه ، ويقول : « ولقد كنت في كل مراحل حياتي ، وفي كل كتاباتي متورطاً راكباً حصان الفضيحة . إن المبدأ الديكارتي المشهور (أنا أفكر فأنا موجود) أخذ بالنسبة لي صيغة أخرى (أكتب شعراً اذن فأنا مفضوح) (ص ١٢٧) من لا يرى بأساً أن يضاهي الواقع عن تجربته بأن ينقل سريره إلى الشارع (ص ١٣١) .

وهذه الفكرة التي يبسطها نزار ويحسب أنها علامة مسجلة باسمة ، قديمة جداً ، وكانت مبدأ عصبة المجان في القرن الثاني الهجري ، فقد كان أساس مجونهم الجهر به . وليس ضرورياً لمن يريد أن يستبيح محرماً أو عرفاً أن يجهر بذلك ، إلا إذا كان يقصد من وراء مجاهرته الدعوة إلى مذهبه ، وجذب الاعناق إليه ، يقول بشار :

وما استفرغ اللذات إلاّ مقابل إذا هم لم يذكر رضا من تغضبا

ويقول أبو نواس :

وأطيب اللذات ما كان جهاراً بافتضاح

ويقول أيضاً :

وإن قالوا : حرام ، قل : حرام ولكن اللذاذة في الحرام

ويقول أيضاً :

ألا فاسقني خمراً وقل لي هي الخمر ولا تسقني سراً إذا أمكن الجهر

بل لا يتحرج أبو نواس من أن يذهب إلى أبعد من ذلك ـ وإن ظل في رأيي أقل اثماً مما وصل اليه شعر نزار :

فبح باسم من أهوى ودعني من الكنى فلا خير في اللذات من دونها ستر
ولا خيرَ في فتك بغير مجانة ولا في مجون ليس يتبعه كفر

ونزار يقول مؤكداً حقيقة اتجاهه الذي يتفق مع الاتجاه القديم لعصبة المجان : « أنا بطبيعة تركيبي ضد الشرعية » (ص ١٢٣) . هذا تلخيص واضح لموقف نزار من الاشياء ، أنه ضد الشرعية بكل صورها ، ولذا تحدث في ترجمة حياته عن عشيقاته ولم يتحدث بكلمة واحدة عن زوجته ، وأي نوع من النساء هي ، وذلك لأنها شرعية ، وهو ضد الشرعية ، فإذا قال قائل : كيف يمكن أن يكتب انسان سيرة حياته ولا يتحدث عن زوجته وحقيقة علاقته بها ومشاعره نحوها ، ولا يذكر كلمة واحدة عن أولاده وعلاقته بهم ومشاعره نحوهم ؟ قلت له : عند نزار ممكن ، لكي لا تفسد صورة نزار رب العائلة ، الزوج والوالد ، صورة نزار العاشق المفتون . ألم أقل لك أن نزاراً نرجسي منذ بدايته حتى نهايته ؟ !

وما دمنا بصدد موقف نزار (ضد الشرعية) فلا بد اذن أن أشير إلى صراحته في الاعجاب بأبيه حين يقول : « كان أبي متديناً بالمعنى الكلاسيكي للكلمة (انظر إلى التدين وقد أصبح عند نزار ذا أشكال متعددة يجري عليه ما يجري على المذاهب الأدبية ، فترى تديناً كلاسيكياً وآخر رومانتيكياً وثالثاً رمزياً وهكذا !) ، كان يصوم خوفاً من أمي ، ويصلي الجمعة في مسجد الحي في بعض المناسبات ، خوفاً على سمعته الشعبية » (ص ٧٥) كذلك يقول نزار عن

أبيه دون مواربـة : « كان أبي إذا مـر به قـوام امرأة فـارعة ينتفض كـالعصفور ، وينكسر كلوح من الزجاج » (ص ٧٢) وواضح أن اعجاب نزار بشخصية أبيـه راجع إلى مبدئه القائم ضد ما هو شرعي ، وهو يقول في ذلك صراحـة : « كان تفكـير أبي الثوري يعجبني ، وكنت أعتبـره نمـوذجاً رائعاً للرجـل الذي يـرفض الأشياء المسلم بها » (ص ٧٥) (حتى الدين بطبيعة الحال ، كـما هو واضـح من كلام نزار) . ولكن أي تفكير ثوري كان يملأ رأس هذا الرجل بحيث يدعو إلى اعجاب ولده نزار ، وهو الذي صرح لنـا من قبل أنـه كان يصـوم (خوفـاً) من امـرأته ، ويصـلي في المناسبـات (خوفـاً) عـلى سمعتـه في الحي ؟ ! أليس هـذا الخوف متناقضاً مع الثورية المزعومة التي حاول نزار في موضـع آخر من كتـابه أن يتجه بها اتجاهاً آخر ، بمعنى مقاومة الاحتلال ، بحيث جعـل لأبيه تـوفيق القباني صانع الحلوى أهمية كبرى في الثـورة الوطنيـة ، حتى لقد ادعى أن دارهم كـانت ملتقى الزعماء السياسيين ، ولا أستطيع أن أقطع برأي في صحـة هذا الادعـاء ، فأمر تصديقه أو تكذيبه ، أو وضعه في حجمه الصحيح ، يرجـع إلى المعاصـرين لهذه الفترة من تاريخ سورية .

وما دام نزار ضد الشرعيـة (بطبيعـة تركيبـه) فلا يجب اذن أن نستغـرب تهجمه على كل من رفع أصبعاً ليقول له : مهلاً ، أنت ضد كل ما تواضـع عليه النـاس من قيم ومثل في مجتمعهم العـربي المسلـم والمسيحي . مثـل هـذا النـاقـد المعتـرض هو عنـد نزار من أصحـاب (الذقـون المحشوة بغبـار التاريـخ) (ص ٤٥) ، وهو من (مجتمعات السحـر والتنجيم والتخلف) (ص ١٣٤) ، أو هو (ينام تحت لحـاف الخرافة والتقاليد) (ص ١٤) . فكأن العربي الناضج المتـدين غير المراهق فكرياً أو بـدنياً ، الـذي لا ينظر إلى الجنس بـوصفه (نشـاطاً عـادياً كارتشاف فنجان القهوة الصبـاحي) (ص ١٣٤) هو انسـان متخلف رجعي ، محكوم عليه عند نزار بالاعدام .

إن نزارا لا يريد لأحد أن يتوقف ليسأله : هل معنى الواقعية أن ينزل بسريره إلى الشارع؟! ولماذا لا ينزل بمرحاضه أيضا؟! ألا يقضي الإنسان حاجته أكثر من ممارسته الجنس؟! وهل معنى الواقعية، ضرورة تصادمهـا مع الـدين والقيم

والأخلاق والتقاليد وتعرية الإنسان بكل مباذله وحاجاته الطبيعية؟! وهل معنى الواقعية التخصص في تعرية المرأة وفضحها واستعباد جسدها، وتصويرها بالحيوانية المطلقة، وممارسة الدونجوانية معها؟! أي جمال فني، وأي تقدير للمرأة ودورها في المجتمع يمكن أن يزعمه نزار في قوله:

فصلت من جلد النساء عباءة ... وبنيت أهراما من الحلمات
لم يبق نهد أبيض أو أسود ... إلا زرعت بأرضه راياتي
لم تبق زاوية بجسم جميلة ... إلا ومرت فوقها عرباتي

إن نزاراً فيه جزء صغير من دون جوان وجزء أكبر من دون كيشوت. فيه ما يمكن أن نسميه الدونجواشوتية، لأن ما يقوله في هذه الأبيات هو من قبيل الخيال السخيف المراهق الذي يحاول أن يمزج بين شخصيات مختلفة: شهريار، وفرعون، وقيصر. كل ذلك ليصنع بطولة زائفة أمام المرأة، وليثبت أنه خارج على المجتمع (الخائف من جسد المرأة. . الذي لم يستطع أن يشفي من فكرة الأنثى العار) (ص ١٦٨) ومن قال ان المجتمع الذي يحترم المرأة فلا يشرح جسدها على قارعة الطريق مجتمع يخاف جسدها؟ ومن قال ان أي مجتمع إنساني حتى في أوروبا وأمريكا (دعك من الشواذ فيهما) لا يؤمن بفكرة الأنثى العار، ولا يريد قط أن يشفى منها، لأن في شفائه منها ما يصمه بالحيوانية والعودة إلى شريعة الغاب؟!.

ومهما استخدمنا من أساليب المنطق والجدل، فإننا ننقش على ماء، ما دام نزار يؤمن ايمانا قويا بكل ما هو ضد الشرعية، إنه مثل ناد للعراة في أي بلد غربي، شيء خاص وليس عاما، أو هو ضد الشرعية، أو هو كجماعات الهيبيز، شيء خاص أيضا وليس عاما، ألا تراه يقول في كتابه: «الشعراء المجيدون في الأدب العربي، هم الذين كانوا أكثر ولاء لشرفهم الفني من ولائهم للشرف العام، والأفذاذ منهم كأبي نواس، وأبي تمام، والمتنبي، كانوا في حالة تناقض وطلاق مع مفهوم الشرف العام، لأنه يتنافى والطبيعة الانقلابية للشعر» (ص ٢٠٣) ولم أر كذبا في الادعاء، ولا خلطا في الفهم، ولا تبجحا في تفسير التاريخ والشعر أكثر مما في هذا القول. أي صدام كان بين أبي تمام أو المتنبي وبين الشرف العام؟! بل إنني أطرح السؤال نفسه بالنسبة لأبي نواس، بالرغم من مجونه وخمرياته وكفرياته، لأن

ما نسب إليه أكثر بكثير مما هو له بالفعل، ولأنه تاب عن كل ما جرته عليه دعاوي الزنادقة في عصره، ثم ألقى قياده إلى الشرف العام.

إن الشرف الفني لا يعني إلا حرية التعبير. وهذه الحرية حق مباح لكل فنان في كل زمان ومكان. ولكن أمثال نزار يسيئون فهم الحرية، فهم يترجمونها إلى الفوضى والانحلال، ومقاومة كل ما هو شرعي، ولو كان حقا وصوابا.

ويقع نزار في كثير من مواضع كتابه في مثل هذا الخلط والتدليس والادعاء. من ذلك مثلا ادعاؤه في أول كتابه بأن «السيرة الذاتية تكاد تكون مجهولة في أدبنا» (ص ١٥). وقبل نزار بقرون كتب اسامة بن منقذ سيرة حياته في كتاب (الاعتبار)، ولم يتبجح بمثل دعواه ثم كتب كثيرون من كتابنا المحدثين ـ قبل أن يولد نزار وأبوه وجده ـ سير حياتهم، ولكنه يبدو بعيدا عن المكتبة العربية والتراث العربي. وحتى ما حاول أن يثبته بإلحاح ـ وهو سعة إطلاعه على الآداب الأجنبية ـ أمر مشكوك فيه. أما دليلي على الشطر الأول فيؤيده جهله بما كتب من سير ذاتية في أدبنا العربي قديمة وحديثة. ويؤيده كذلك رضاؤه عن استاذه خليل مردم لأنه جنبه «السير على حجارة أكثر الشعر الجاهلي ونباتاته الصحراوية الشائكة» (ص ٤٥) ولا يصدر مثل هذا القول إلا عن جاهل بالشعر الجاهلي، لأنه نبع صاف من الفن، أكثر واقعية من شعر نزار. وإذا كان يقصد بنباتاته الصحراوية الشائكة لغته، فيكون بذلك أشد جهلا به، لأنه يؤثر العافية ولا يريد أن يتعب يده الرقيقة بتناول أي معجم للبحث عن كلمة، لا يسعفه بفهمها محصوله اللغوي الذي تبدو نزارته واضحة. وبعد العصر الجاهلي بقرون، كان لشكسبير في الأدب الانجليزي لغته الخاصة التي تدق عن فهم الانجيلزي المثقف المعاصر، ولهذا ألفوا معاجم للغة الشكسبيرية، ولم يصف أحد شعر شكسبير بأنه نباتات صحراوية شائكة. ولعل نزار لا يقصد بهذا التعبير مجرد الألفاظ الوحشية، بل يقصد تصوير الشعر الجاهلي للروح البدوية الصحراوية التي تزكم خياشيمه المليئة بالعطر النسائي، وهو في ذلك أيضا بعيد كل البعد عن تذوق الفن الأصيل، وملامسة الواقعية البعيدة عن تهاويل الدونجواشوتية.

ومن قبيل التخليط والادعاء أيضا هجومه الغريب على اللغة العربية حيث

يقول: «كانت اللغة أملاكا خصوصية، اللغويون جمعية متنفعين، وكانت الفتوى بشرعية كلمة أو تعريب مصطلح علمي أو تقني، تستغرق المجامع اللغوية سنوات من التنجيم والاستخارات، والألوف من كؤوس الشاي ومحلول البابونج» (ص ١١٨). وامتدادا لهذا التخليط يسمي اللغة العربية (اللغة المتعجرفة) بناء على شعوره بغربة لغوية بين الفصحى والعامية. ويصف لنا هذا الإزدواج المتوهم فيقول: «هذه الازدواجية اللغوية التي لم تكن تعانيها بقية اللغات، كانت تشطر أفكارنا وأحاسيسنا وحياتنا نصفين، لذلك كان لا بد من فعل شيء لإنهاء حالة الغربة التي كنا نعانيها، وكان الحل هو اعتماد (لغة ثالثة) تأخذ من اللغة الاكاديمية منطقها وحكمتها ورصانتها، ومن اللغة العامية حرارتها وشجاعتها وفتوحاتها الحربية» (ص ١١٩). ثم يقول نزار: «لن يصل بي الغرور إلى الحد الذي أزعم به أنني اخترعت لغة، ولكني أسمح لنفسي بأن أقول إنني طرحت في التداول لغة موجودة على شفاه الناس، ولكنهم كانوا يخافون التعامل بها» (ص ١٢١).

بماذا أسمى هذه المجموعة من المغالطات والتخليطات والادعاءات؟! أولا لقد صَوَّر اللغة الفصحى بأنها ملك خاص للمجامع اللغوية، وصور المجامع اللغوية بأنها (بابا) العصور الوسطى الذي يمنح صكوك الغفران أو الحرمان (اضطررت لاستخدام هذا التعبير ليفهمه نزار لأنه من قبيل ما يستخدمه بكثرة في كتابته)، وهذا غير صحيح على الاطلاق. فاللغة الفصحى كانت وما زالت، ملك الناس جميعا وعلى رأسهم الشعراء والكتاب، ولكن نزار يصطنع هذا الوهم لينطلق منه إلى الحكم على اللغة بأنها (أكاديمية) و(متعجرفة) لا تصل إلى جماهير الناس، وليثير قضية قديمة حول الازدواج بين الفصحى والعامية، ويبدو من حديثه كأنه هو مكتشف هذه الازدواجية. ولا شك أن نزارا يغالط قراءه من ناحيتين: الأولى تجسيمه لهذه الازدواجية ومبالغته في تصويرها، والثانية حين يقول أن هذه الازدواجية لا تعانيها بقية اللغات بصورة أو بأخرى. فاللغة التي تستخدم في حانات لندن الشعبية ليست هي على الاطلاق التي يستخدمها علية القوم والادباء الانجليز. وإذا كانت هناك فروق بين العامية المستخدمة في كل بلد عربي، وبين اللغة الفصحى، فهي آخذة في الاضمحلال، لأن القرون الطويلة من القهر والاستعمار، وتفشي الجهل والأمية، وما إلى ذلك من أسباب، بعضها انقضى

أمره، وبعضها الآخر آخذ في الزوال، كان من آثاره تعميق الهوة بين العامية والفصحى.

ومنذ الثلاثينات أثيرت هذه القضية بين كتاب القصة والمسرح، من ناحية طريقة إجراء الحوار على لسان الشخصيات الشعبية، وهل يكون بالعامية أو الفصحى، وكان اصطلاح (اللغة الثالثة) مما جرى به قلم توفيق الحكيم، وهي لغة فصيحة مبسطة: تستخدم ما في العامية من كلمات فصيحة، تشتبه على الناس فصاحتها، لكثرة تداولها بين العامة، كذلك تعتمد على بساطة تركيب العبارة والبعد عن التأنق والتكلف، وبذلك تكون مفهومة للعامة ومقبولة من الخاصة، فلا ينبغي إذن أن يأخذ الغرور نزارا باعتباره (مخترع) هذه اللغة. بل أذهب إلى أبعد من ذلك حين أقول أن الفكرة قديمة جدا تصل إلى القرن الثاني الهجري، حين وقع الصراع بين المتمسكين بعمود الشعر القديم، وبين المولدين الذين أرادوا التجديد، فأطلق أصحاب القديم على أسلوب المجددين اصطلاح (لغة المولدين) وهي لغة متطورة في ألفاظها، وطرائق تعبيرها، وتركيب جملها. وقد سئل السيد الحميري: مالك لا تستعمل في شعرك من الغريب ما تسأل عنه، كما يفعل الشعراء؟! فقال: لأن أقول شعرا قريبا من القلوب، يلذه من سمعه، خير من أن أقول شيئا معقداً تضل فيه الأوهام. لقد كان معظم الشعراء المجددين في هذا العصر البعيد يحرصون على أن تكون لغة شعرهم هي لغة الحياة اليومية نفسها، أو على الأقل، أن تكون قريبة منها، لهذا وجد من بين هؤلاء الشعراء كثيرون، قال عنهم النقاد ـ بعد أن لاحظوا سهولة شعرهم ـ أن نظم الشعر عليهم أهون من شرب الماء. ومن هؤلاء الشعراء أبو العتاهية، وأبو الشيص، وربيعة الرقي، وابراهيم الموصلي، وأبو الشمقمق. ولا أعتقد أن نزارا سمع عن كثير من هؤلاء الشعراء، ولا عن طريقتهم في الشعر، ولهذا أدعوه لأن يقرأ الفصل الأول من الباب الثالث من كتابي (اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري)، وعنوانه (الأوزان ولغة الشعر) ليدرك أن (اللغة الثالثة) اختراع قديم جدا، ولعله يجد فيما سوف يقرأه ردا على تساؤله الذي لا محل له: «هل التعتيم هو الشرط الأساسي لتأكيد ثقافة الشاعر وغنى عوالمه الجوانية، وبكلمة أخرى هل غموض الرؤية

وغموض الوسيلة، وغموض طريقة العرض هي معيار أهمية الشعر وأهمية الشاعر»؟ (ص ٥٣).

وهناك مجموعة مغالطات أخرى لنزار في كتابه، منها قوله: «التجريد والتأمل الذهني الصرف أشياء لا نتعامل معها في هذه المنطقة من العالم» (ص ١٣٣) ولا أظن أن نزارا تغيب عنه جهود الفلاسفة والمتكلمين المسلمين، كما لا تغيب عنه تأملات أمثال التيجاني يوسف بشير في الشعر الحديث.

ويقول أيضا: «الحديث عن الحب في شرق يرفض الحب ويعتبره طفلا غير شرعي، ومادة كالمواد المخدرة ممنوعة التداول، يعتبر بحد ذاته خروجا على قيم المجتمع ومؤسساته» (ص ١٣٣) وأنا في الحقيقة لا أجد فيما قرأته من الآداب الأجنبية قدرا من شعر الحب يوازي ما نجده في الأدب العربي، كذلك يزخر تراثنا بالكتابة عن الحب، ويكفي أن أذكر في هذا المجال كتاب (طوق الحمامة) لابن حزم وهو من هو في علمه وورعه. أما إذا كان نزار يقصد شيوع شعر الجنس وأدبه بصفة عامة، فهذا موضوع آخر. ويقول نزار: «شعراء الغزل الحسي في أوروبا وكتاب الروايات المسرحية لا يخوضون حربا صليبية مع مجتمعهم كما يخوضها الكتاب العرب» (ص ١٣٤) ومن العجيب أن يذكر نزار من أدباء الجنس الأوروبيين د. هـ. لورنس، وأوسكار وايلد، والأديبان لقيا الأمرين من مجتمعهما الرافض لأدبهما المكشوف، وقد قدما للمحاكمة، واصطدما بغضب الكنيسة، وظلت كتبهما ـ بيت القصيد ـ ممنوعة من التداول فترة طويلة من الزمان، فكيف يدس علينا نزار هذه الأقوال التي يجانبها الصواب، إلا لمحاولة التمويه والخداع؟!.

وإذا كان نزار قد ذكر أن الحديث عن الحب محرم في الشرق ـ وهو يقصد كما ذكرت ابتذال الحب بالخوض في الجنس ـ فلا بد أن يلسعه الشعر العذري بعفته ومثله العليا، ولهذا يقول عنه: «هذا الشعر كان جسما غريبا عن الطبع العربي ومتنافيا مع البيئة الصحراوية وشبه الصحراوية التي تتعامل مع المرأة تحت أشعة الشمس، والنظر إلى الأشياء من زواياها الحادة» (ص ١٩٦) ولا أكاد أجد تفكيرا أشد من ذلك التواء: التعامل مع المرأة تحت أشعة الشمس يجب أن ينتج أدبا

جنسيا صارخا، ومستحيل أن ينتج أدبا عفا! وهل الأدب الجنسي بحاجة إلى أشعة الشمس لكي تذكى ناره؟! إن بلاد شمال أوروبا غارقة في الجنس والثلج معا، وهي لا تصافح أشعة الشمس إلا نادرا. إن نزارا لا يفكر إلا في عامل المناخ ويسقط من حسابه أثر الدين والوراثة والعادات والاعراف والتقاليد وغيرها من العوامل الموروثة أو المكتسبة. إنني لا عجب من نزار حين يدعي أنه شاعر الحب، والحقيقة أنه شاعر الجنس. وفرق كبير بين المعنيين. إنه لا يتحدث عن المرأة بقدر ما يتحدث عن جسدها. إنه لا ينظر إلى المرأة إلا بوصفها دمية ومتعة، لا هم لها إلا الجنس وقضاء رغباتها. إنه لا يتحدث عن العلاقة الإنسانية بين الرجل والمرأة، إلا من زاوية الجنس. المرأة ليست الشهوة العابرة، وليست العشيقة الشاذة الفاجرة، إنها الأم، والأخت، والابنة، والزوجة، إنها رفيقة الكفاح والصبر، إنها مثال التضحية وضبط النفس، إنها.. إنها كل هؤلاء فلماذا التفكير في الجنس وحده، وحسبان المرأة رمزه، وتعريتها بدعوى مضاهاة الواقع، وكأن الواقع يخلو من كل النماذج التي ذكرتها. إن الكوخ القذر المتهدم واقع لا شك فيه، والقصر الباذخ الوضيء واقع أيضا لا شك فيه، والذي ينكر وجود القصر ولا يرى إلا الكوخ قد يخرج عن حدود الواقعية، لأنه يتعمد ابراز واقع معين ولو كان وجوده شاذا.

ونزار يعترف بصراحة واضحة إنه لا يعرف في المرأة غير الجنس، يقول: «دعوني أعترف لكم أنني بالرغم من سمعتي كشاعر حب فإنني نادرا ما وقعت في الحب» (ص ٤٠) ويقول: «وكشهريار كانت الوفرة (وليمة الجنس المتكررة) تصيبني بالقرف والاشمئزاز، وكلما ارتفع عدد النساء في حياتي ازداد شعورا بغربتي وتوحدي» (ص ١٥٥). ومن الواضح أن هذا الاشمئزاز نتيجة التخمة لا نتيجة تغير مسار التفكير بعيدا عن الجنس فالجنس لا يمكن أن يتخلى عن نزار حتى في حديثه العادي، فهو يقول: «إلى كل فنادق العالم التي دخلتها، حملت معي دمشق، ونمت معها على سرير واحد» (ص ٣٦) ويقول: «أحيانا أشعر أن الورقة مستعدة، فأمارس الحب معها بنجاح، وأحيانا كثيرة أشعر أن الورقة لا تريد فألبس ثيابي وأنصرف» (ص ١٩١). أرأيت كيف يستخدم نزار ألفاظ الجنس حتى مع مسقط

رأسه دمشق عاصمة الخلافة الإسلامية، وحتى مع الورقة التي يكتب فيها شعره!.

ومن بين ادعاءات نزار الكثيرة في كتابه قوله: «غالبية القصائد العربية كانت في حقيقتها قصيدة واحدة، تنقل عن نموذج محفوظ في الذاكرة وسليق للتجربة» (ص ١٧٦) وما أشك في أن هذا الادعاء نتيجة الجهل بالشعر العربي في عصوره واتجاهاته وألوانه المختلفة. إن أي إنسان عادي يستطيع أن يميز بين قصيدتين لشاعرين مختلفين ـ من الشعراء الإعلام ـ من ناحية الأسلوب والمذاق واتجاه التفكير، فما بالك بالشاعر الذي يدعي لنفسه رهافة الحس، والقدرة على تمييز الخصائص التي تفترق بها لغة عن أخرى؟! (انظر حديثه عن خصائص اللغتين الانجليزية والاسبانية).

وإلى جانب ما عرضته من نماذج التخليط والادعاء في كتاب نزار، توجد بعض المتناقضات التي ترجع في الغالب إلى ضعف الذاكرة أو محاولة تنميق المسيرة في غيبة الحقيقة. من ذلك مثلا أن نزارا ذكر في (ص ٢٩) أنه الولد الثاني بين أربعة صبيان وبنت ذكر اسمها، ثم ما لبث أن فاجأنا في (ص ٧١) بوجود أخت أخرى اسمها وصال «قتلت نفسها بكل بساطة بشاعرية منقطعة النظير، لأنها لم تستطع أن تتزوج حبيبها». ولا أدري كيف فات الشاعر أن يذكرها من قبل، وأن يذكر لنا لماذا لم تستطع أن تتزوج حبيبها، مع أن أباها ـ كما ذكر نزار ـ كان ذا شخصية ثورية ضد التقاليد والمجتمع؟! إن نزار يوجز جدا في تفصيلات هذا الموضوع، مع أنه يذكر له تأثيرا خطيرا في تكوين شخصيته وشعره، فقد أراد أن ينتقم لاخته من مجتمع يرفض الحب. وواضح أن نزارا وفى بما أراد، وبما عبر عنه بلفظ الانتقام، لأن شعره الهدام هو في الحقيقة (انتقام) من المجتمع. فإذا كانت أخته قد حرمت من (الحب) بسبب المجتمع، فليغرق هو هذا المجتمع بـ (الحب)!.

ونرى نزارا في (ص ٣٤) ينفي أنه يجلس في المقاهي ثم لا يلبث في (ص ٩٩) أن يتحدث عن ضجره وهو جالس في المقاهي، ويقول في (ص ١٨٧) ان القصيدة تدخل عليه وهو جالس في المقهى!.

ويقول في (ص ١١٠): «ولم أستطع ـ بسبب طبيعة النظام وقسوة القيود

المفروضة على الدبلوماسيين ـ أن أتواصل مع الإنسان الصيني، وأدخل في أي نوع من أنواع الحوار معه». ثم يدعي في (ص ١٥٢) إنه أحب من كل الجنسيات حتى الصينية، فكيف كان ذلك برغم كل القيود التي ذكرها؟ ومن العجيب أيضا أن يذكر نزار في (ص ١٤٣) أنه لم يدخل في علاقة حب مع أية امرأة أجنبية: ثم يدعي بعد ذلك أنه أحب من كل الجنسيات، أليست هذه هي الدنجواشوتية بعينها؟ لعل نزارا يضع فارقا وهميا بين الحب والجنس، غير أننا لا نرى الوهم، فالحب عند نزار ليس له إلا معنى واحد وهو الجنس.

ويتحدث نزار عن محاولات الشعر الحر في الأربعينات حديث الغائب، ولكنه حين يذكر دمشق بين العواصم التي كانت مراكز لهذه المحاولات، كان يعني نفسه، ويعلم الله أنه كان بعيدا عن هذه المحاولات، وأنه في الطبعات اللاحقة لدواوينه الأولى كان يحشر قصيدة من الشعر الحر ليعد من بين الرواد الأوائل لهذه الحركة.

وقد أراد في كتابه أن يلبس ثوب الناقد المحلل فيعرف الشعر، فإذا به مرة يقول ان الشعر هو الرقص (ص ١٩)، وتارة يقول انه حصان (ص ٢١)، وثالثة يقول انه وحش خرافي (ص ٥٣)، ولكن أصدق تعريف ينطبق على شعر نزار هو ما قاله عن ديوانه (قالت لي السمراء): «إنه شهوة وعصيان ووحشية»، ولكن هذا التعريف خاص بشعر نزار وحده، ولا يمكن أن يكون تعريفا للشعر بوجه عام.

كذلك حين يتحدث نزار عن خصائص القصيدة العربية الحديثة، ينمق عبارات إنشائية فضفاضة، ويستخدم مهارات بلاغية زئبقية، لا تكاد تصل إلى معنى محدود كقوله مثلا: «لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ما هو معلوم، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم، صارت وظيفتها أن ترمينا على أرض الدهشة والتوقع، وتسافر بنا إلى مدن الغرابة» ما مفهوم ذلك بلغة الواقع؟! لا شيء!.

كذلك نراه في بعض ما أورده من خصائص يغالط دون استحياء من ذلك مثلا حديثه عن خروج الشعر الحديث الولادة من الموالاة إلى المعارضة، وأنه استقال من وظيفته القديمة كمغن في جوقة الملك. والشعر القديم لم يكن كله

موالاة، كما أن الشعر الحديث ليس كله معارضة، بل لعل المعارضة قديما كانت أوضح بكثير وأشد حرارة من المعارضة الحديثة.

أما مخاوف نزار على الشعر الحديث فتتركز في تشابه نماذجه واصطلاحاته ورموزه بحيث أصبحت قصيدة واحدة من هذا الشعر تغني عن قراءة بقية النماذج ـ فهي ليست مجرد مخاوف لشيء سوف يحدث، بل هي انتقادات صريحة سبق بها الدارسون نزارا وفاته أن يشير إليهم.

أما أن الشعر الحديث لا يزال واقعا في حالة تعدد الجنسيات وازدواج الشخصية فهذا أمر صحيح: إنه مكتوب بلغة عربية، إلا أن مناخه العام لا يشبه مناخ دمشق أو الكويت أو إمارات الشاطىء المتصالح (ص ١٩٩) وهذه الملاحظة التي سجلها نزار، كانت أيضا مدار بحث دارسي الشعر الحديث، وموضع تأملهم قبل صدور كتاب نزار بسنوات. ومن العجيب أن نزارا الذي انتقد هذا الاتجاه. هو نفسه الذي أبرزه بين خصائص الشعر الحديث حين تحدث عن تجاوز الشعر الحديث حدود القبيلة وتفكيرها المحلي وهمومها الصغيرة، وكيف أن وسائل الحضارة الحديثة ساعدته على أن يفكر تفكيرا كونيا. وهذا التفكير الكوني لم يكن معناه عند كثير من الشعراء المحدثين غير التقليد الأعمى والمضاهاة الغبية، بحيث ابتعدوا عن مناخ بيئتهم ومشكلات مجتمعاتهم وواقع حياتهم، وكثرت في أشعارهم ـ تبعا لذلك ـ الرموز والمصطلحات الأجنبية التي تتنافى في أحيان كثيرة لا مع ثقافتهم فحسب، بل مع دينهم ومعتقداتهم أيضا. ونثر نزار في كتاب سيرته خير شاهد على ذلك التأثر الأعمى: يشهد على فقدان الشخصية العربية المسلمة، وعلى تكرار الرموز والمصطلحات بصور تدعو إلى الملل. فاسم (لوركا) الشاعر الاسباني يتكرر في كلام نزار أكثر من عشر مرات للتعبير عن أغراض مختلفة، كذلك نراه يقول «لم أسرق نار السماء كبروميثيوس» (ص ٧٧) مستوحيا الأسطورة الاغريقية. أما الألفاظ المسيحية التي تجسد بعض المعاني الدينية التي لا يؤمن بها المسلمون ـ وأظن أن نزارا منهم ـ فكثيرة جدا: «صليب المتاعب نحمله على أكتافنا» (ص ١٤)، «حين أفكر في جراح أبي خليل، وفي الصليب الذي حمله على كتفيه» (ص ٣٩)، «خشبة صليبي» (ص ٨٩)، «هذا الحب بيني وبين الجمهور

صار صليبا ثقيلا على كتفي» (ص ١٦٠)، «يتحول الشاعر إلى شماس في أبرشية القرية» (ص ٢٠٢) وغير ذلك كثير.

ومن قبيل الفعل وعكسه هجوم نزار على «ديكورات البلاغة القديمة وبراويزها المذهبة» (ص ٤٨)، وإيمانه بأن «هذه المرحلة المسرفة في تأنقها وجمالياتها قد استنفدت أغراضها وفقدت أهميتها بدخول عصر الاشتراكية، وسقوط مؤسسات الاقطاع والطبقية» (ص ٤٩) وأنا معه تماما في وجوب تطور لغة الشعر وتطور أساليب الكتابة بصفة عامة، واعتمادها على عناصر جمالية جديدة، بعيدة عن التعبيرات البلاغية القديمة التي استهلكت وفقدت جمالها وايجابية تأثيرها. ولكن ما الجديد الذي أحدثه نزار في لغة الشعر أو في لغة الكتابة من الناحية البلاغية؟! هل أسقط الاعتماد على عناصر البلاغة القديمة من تشبيه واستعارة وما إليهما؟! إنني أراه في الحقيقة لم يصنع جديدا، بل أكاد أقول إنه مسرف في التأنق اللفظي واستخدام العناصر الجمالية القديمة بصورة مكثفة، فهو يقول: «الشعر نبات داخلي من نوع النباتات المتسلقة التي تتكاثف وتتوالد في العتمة، إنه غابة من القصب لا يعرف خريطتها إلا من راقبها وهي تكبر داخله شجرة شجرة» (ص ١٠) ويقول: «القصيدة جسر ممدود على كل الأزمنة» (ص ١١)، ويقول: «من رحم الصبر يخرج الأدب» (ص ١٥)، ويقول: «الشعر مزروع في الشاعر حربة من البرونز المشتعل» (ص ٥٠)، ويقول: «اللغة الاسبانية شديدة الشبه براقصة أسبانية يحترق المسرح تحت ضربات قدميها» (ص ٥٥)، ويقول: «صار قلبي مليئا كحقيبة امرأة، وكرويا كالأرض، ومزدحما كمدينة من مدن الصين» (ص ٩٨)، ويقول: «كنت دائما حصانا يركض على أرض الفرح، ويصهل مغتبطا بالشمس والعشب والحرية» (ص ١١٢)، ويقول: «وفي الصين تفتحت زهور الشحوب على دفاتري، وكبرت حتى صارت أوراقي غابة من الدمع» (ص ١١٢)، ويقول: «أصبحت القصيدة ثمرة من الخشب لا عصير فيها» (ص ١٧٧) إلى ما سوى ذلك من التشبيهات والاستعارات المتراكمة التي تدل على التأني الشديد للتزيين والتذهيب والتزويق وكل ما يرفضه نزار من الصور البلاغية القديمة، وإن ظهر طابع التطور الحضاري والثقافي على ما أتى به من صور، وهذا أمر طبيعي. بل

أرى نزارا في بعض الأحيان يستخدم عنصرا جماليا عتيقا كالسجع في مثل قوله: «لقد جنبنا هذا الشاعر الكبير بذوقه المترف واحساسه المرهف». وكقوله: «لم تعد وظيفة القصيدة الحديثة أن تعلمنا ما هو معلوم، وتنظم لنا من جديد ما هو منظوم».. وغير ذلك من العبارات التي تدل على الرغبة في الزخرفة والتنميق مما يدعونا إلى القول بأن نزارا لم يستطع أن يبتعد كثيرا عن المرحلة المسرفة في تأنقها وجمالياتها.

بقيت مسألة أخيرة في قصة نزار مع شعره وهي مسألة وجود مهاجمين له مع اتساع قاعدة جمهوره (الذين يملأون القاعات ويسدون الأبواب، وتمتد أيديهم باوتوجرافات) (ص ١٥٥). وقد فسرها نزار في ضوء ثلاثة احتمالات: الأول أن يكون خادعا، والثاني أن يكون المهاجمون جنودا مرتزقة هوايتهم القتل (ص ١٦٠). ونزار يصل بالقارىء إلى الاحتمال الثالث لأنه لا يريد أن يكون خادعا، ولا يجب أن يكون جمهوره مخدوعا، وإني أسأله: ومن جمهورك؟ وهو يجيب عن ذلك من خلال كتابه حين يقول: «قصيدة (نهداك).. كانت الشرارة الأولى التي أطلقتني والمفتاح إلى شهرتي. الطلبة العراقيون كانوا يسكرون عليها على ضفاف دجلة، واللبنانيون كانوا يمزمزونها على موائد العرق في زحلة.. لقد كان الطلاب خلال تاريخي الشعري كله جنودي وكتائبي وراياتي، فبهم شددت أزري، وبهم أسرجت خيولي، وبهم أكملت فتوحاتي» (ص ٩٥).

لقد حدد نزار (أو نابليون الشعر) بنفسه جمهوره (أو جنوده ورعاياه)، إنهم الطلاب، أي الشباب في سن المراهقة، ويخص منهم المستهترين الذين استباحوا ما حرم الله. ومن أباح لنفسه منكرا، فلا عذر له في الإعراض عن شعر نزار، ولا فرق عند المتحلل بين فاحشة وأخرى، فهل عرف نزار الآن تفسير المعادلة الصعبة التي وضعها: وجود مهاجمين له مع اتساع قاعدة جمهوره؟! ليته عرف.

صلاح عبد الصبور
بين التراث والمعاصرة

إن جيل عبد الصبور الذي نشأ في الثلاثينيات من هذا القرن قد شهد تحولات خطيرة في مسار الفكر العربي بعد أن بدأ الرواد منذ أوائل القرن في التطلع إلى الفكر الغربي وتمثل الحياة الأوروبية بكل ما فيها من عناصر الخير أو التفاهة والانحلال. وقد شهدت تلك الفترة صراعا عنيفا بين دعاة المحافظة على التراث والتقاليد ودعاة التغريب. ويكفي أن أشير في هذا المجال إلى كتاب (اليوم والغد) لسلامة موسى، الذي أصدره في عام ١٩٢٨، وكان فيه من أشد المتحمسين للتغريب حتى أنه يقول في مقدمة كتابه: «كلما ازددت خبرة وتجربة وثقافة توضحت أمامي أغراض في الأدب كما أزاوله، فهي تتلخص في أنه يجب علينا أن نخرج من آسيا، وأن نلتحق بأوروبا، فإني كلما زادت معرفتي بأوروبا زاد حبي لها وتعلقي بها، وزاد شعوري بأنها مني وأنا منها، هذا هو مذهبي الذي أعمل له طول حياتي سرا وجهرة، فأنا كافر بالشرق، ومؤمن بالغرب».

ويؤكد سلامة موسى في كل صفحات كتابه غلوه في الدعوة إلى التغريب والانسلاخ من العروبة، فهو يريد من الأدب أن يكون أدبا أوروبيا ٩٩ في المائة، ويأسف لوجود رابطة بيننا وبين الحضارة العربية فيقول: «إن هذا الاعتقاد بأننا شرقيون قد بات عندنا كالمرض، ولهذا المرض مضاعفات، فنحن لا نكره الغربيين فقط، ونتأفف من طغيان حضارتهم فقط، بل يقوم بذهننا أنه يجب أن نكون على ولاء للثقافة العربية، فندرس كتب العرب، ونحفظ عباراتهم عن ظهر قلب، كما

يفعل أدباؤنا المساكين أمثال المازني والرافعي، وندرس ابن الرومي. ونبحث عن أصل المتنبي، ونبحث عن علي ومعاوية ونفاضل بينهما، ونتعصب للجاحظ... وليس علينا للعرب أي ولاء، وادمان الدرس لثقافتهم مضيعة للشباب، وبعثرة لقواهم فيجب أن نعود للكتابة بالأسلوب المصري الحديث، لا بأسلوب العرب القديم».

ولم يلبث الدكتور طه حسين أن أصدر بعد سنوات قليلة من ظهور كتاب سلامة موسى كتابه (مستقبل الثقافة في مصر)، ليرسم فيه سبيل النهضة العلمية بعد معاهدة ١٩٤٦. وقد رأى فيه أن السبيل الوحيد لهذه النهضة هو «أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم، لنكون لهم أندادا، ولنكون لهم شركاء في الحضارة، خيرها وشرها، حلوها ومرها».

وهو يؤكد في أكثر من موضع في كتابه أننا لسنا شرقيين في حضارتنا أو تفكيرنا من أقدم عصور التاريخ، ولكننا ننتمي إلى حضارة البحر الأبيض المتوسط.

ويقول في أحد هذه المواضع: «ولا ينبغي أن يفهم المصري الكلمة التي قالها اسماعيل وجعل بها مصر جزءا من أوروبا قد كانت فنا من فنون التمدح، أو لونا من ألوان المفاخرة، وإنما كانت مصر دائما جزءا من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها».

نشأ صلاح عبد الصبور إذن في الثلاثينيات من هذا القرن وأصداء هذه الدعوات إلى التغريب تتجاوب بها جوانب الحياة في مصر. ولم تكن قد هدأت بعد الضجة التي أثارها كتاب الدكتور طه حسين (في الشعر الجاهلي) حين صدر في عام ١٩٢٦ وأغرى الباحثين من المحافظين على التراث عليه. وكان من بينهم مصطفى صادق الرافعي في كتابه (المعركة بين القديم والجديد)، الذي يصور لنا بوضوح هذا الصراع بين دعاة التغريب وبين المحافظين على التراث. وقد أطلق الرافعي على دعاة التغريب كلمة (المبددين) بدلا من (المجددين).

جاء صلاح عبد الصبور من المدينة الصغيرة «الزقازيق» بعد أن قضى مرحلة

الدراسة الثانوية فيها، مكبا على قراءات يمتزج فيها العربي بالغربي، والتقليد بالتجديد، فقد عاش في جو رومانسي مشبوب المشاعر مع كتب المنفلوطي وجبران خليل جبران وميخائيل نعيمة، واستهوته أشعار محمود حسن اسماعيل، ثم عرف الفيلسوف الألماني نيتشه من خلال كتاب مترجم له.

وحين عبر الجسر إلى الجامعة وإلى العاصمة الكبيرة (زلزلت نفسه زلزالاً كبيرا) قراءاته وسماعاته من الأصدقاء. وبدأت الأسماء الغربية تقرع سمعه بعنف: اليوت، أندريه بريتون، بودلير، فاليري، رلكه، شلي، وردزورث، وبدأت أسماء المدارس الأدبية والفنية والاجتماعية تزلزل كيانه: السريالية، الرومانتيكية، الكلاسيكية، الكلاسيكية الجديدة، البرناسية، الرمزية، الميتافيزيقية، الواقعية الاشتراكية.

وكانت وجهته في الدراسة قسم اللغة العربية بكلية الآداب. حيث امتزجت في نفسه هذه القراءات والسماعات، ودراسة التراث والتعمق فيه، مع ما كان يشيع في جو الحياة الفكرية من أصداء المعارك بين القديم والجديد، أو بين التقاليد والتغريب، أو بين التراث والمعاصرة، فقد كانت كل هذه المعاني موضع جدال وصراع بين أطراف متعددة، تختلف وجهات نظرها، وتتباين دوافعها، فماذا كان موقف صلاح عبد الصبور من هذا الصراع العنيف الذي لم تهدأ حدته حتى الآن ولا تزال آثار جمره مشتعلة في حياتنا الفكرية، وكان في ذروة احتدامه إبان وجود صلاح في الجامعة في نهاية الاربعينيات، إننا نجد صلاحا مفتونا بالشخصية المصرية، وبالرواد الأوائل الذين مدوا جسور الثقافة بيننا وبين الغرب منذ عصر محمد علي، فنراه يشيد بالشيخ حسن العطار، والجبرتي، وحسين عجوة، أول مخترع مصري كما سماه، وبرفاعة الطهطاوي «المندهش الأعظم» في رأي صلاح، وعبد الله النديم، وأحمد لطفي السيد وغيرهم. ونراه يتتبع أصول الثقافة الغربية عند بعض المفكرين الذين أثروا في حياتنا الثقافية فيقول: «سافر الطهطاوي إلى باريس وعاد في ذهنه آثار مونتسكيو وجان جاك روسو وفولتير. وقرأ عرابي كتابا عن نابليون أهداه إليه سعيد فأيقظ هذا الكتاب في نفسه رؤى عن الثورة الفرنسية، وقد كان محمد عبده وسعد زغلول حريصين على تعلم اللغة الفرنسية في أواسط

عمريهما. وتلقن سلامة موسى من جمعية الفابيين الانجليز شذرات من الفكر الاشتراكي والعلمي. ولسوف نجد في تاريخنا الحديث أثر هذه التغريبة واضحا في معظم رواد فكرنا: محمد حسين هيكل يسافر إلى فرنسا فيعود ليكتب روايته الرائدة (زينب)، متأثرا فيها بالنزعة الرومانسية الفرنسية، وتوفيق الحكيم يعيش فترة في باريس فيعود لينتقل بسرعة من مسرح الاستعراض إلى مسرح الفكر... أما طه حسين أستاذ الأساتذة، والأب الجليل لكل ما هو جميل ومثمر في حياتنا الثقافية: فالحديث عن دوره لا يتسع له هذا المجال، ولكن ملمحا من ملامح هذا الدور العظيم أنه أنار لأجيال كثيرة بعض مسالك العقل والذوق الأوروبيين».

وهذا الإعجاب بالرواد الأوائل الذين فتحوا لنا منافذ الثقافة الأوروبية يؤكد أساسا مهما عند صلاح في وجوب التمازج بين الثقافتين: العربية الأصلية والأوروبية المستحدثة، فهو يقول: «الثقافة العربية السلفية لا تكفي وحدها لصنع الإنسان الجديد، بل لا بد من البحث عن منابع جديدة يفتش عنها في فكر هذه الأمم المتقدمة... فنحن عندئذ لا نتجه إلى فكرنا السلفي القديم وحده، ولا نتجه إلى فكر جيراننا في الشرق القريب أو الشرق البعيد، ولكننا نتجه إلى الغرب، لا يمنعنا من التقدير لحضارته وثقافته فصول مأساته السياسية معنا».

والتراث في رأي صلاح ليس تركة جامدة، ولكنه حياة متجددة وهذه الحياة المتجددة في نظره تقضي بمزجه بالفكر الغربي، وإقامة حياة فكرية متوازنة على هذا الأساس، فهو يقول: «نعيش الآن مرحلة تغير جديد منذ أن اصطدم هذا الشرق العربي بالحضارة الأوروبية، وطمح إلى أن يقيم الموازنة الواجبة بين ماضيه وتطلعاته وبين جذوره وآفاق استشرافه».

ولكن ما حدود كل عنصر في هذا المزيج، وما مقداره في رأي صلاح، وما نتيجة هذا التمازج بين العنصرين؟.

إن صلاحا يحتقر كل ما يردده (بعض متسكعي الفكر السياسي في بلادنا عن الغزو الثقافي وما شابه ذلك من الشعارات السخيفة الجاهلة، ويرى أن (الثقافة تراث حي متصل بين الماضي والحاضر. متجهة إلى المستقبل). ولذا يقول ان الذين

ينظرون إلى الفكر على أساس اتجاهين سلفي وأوروبي، يخطئون، إذ يوجد طابع قومي ثالث «هو الطابع العربي العلمي الحديث، فهذا الطابع الذي يدرك أن الدين والحضارة العربية السلفية جزء من تراثنا، من واجبنا أن نتطور به، وأن تمتد قامتنا إلى آفاق الثقافة العالمية المعاصرة، ثم يتمزج ذلك كله في وعاء ثقافي علمي يميزه شيئان: العروبة أولا، والمعاصرة ثانيا».

وهذا التوازن الدقيق بين هذين العنصرين: التراث والمعاصرة يجعله صلاح عبد الصبور أساسا لرفض محاولات أنصار كلا الجانبين لتغليب أحدهما على الآخر، فلا يمكن أن «يستعبدنا التراث ويركب أكتافنا بدلا من أن يكون قوة دافعة في ثقافتنا المعاصرة». ونراه يهاجم الأدباء المحدثين الذين يعيشون على التراث وحده «وكأن التراث قدمان معروقتان تلتفان على أعناق الكتاب والشعراء».

وهو يتابع بالنقد عباد التراث المنقطعين عن كل مصادر المعاصرة فيقول: «وللتراث الشعري سيطرة لا يكاد يفلت منها إلا الشاعر العظيم، فالشعراء الأوساط يخضعون لهذا التراث خضوعا شبه مطلق، فإذا أراد أحدهم أن يصف اختار التشبيه الجاهز. الذي درج عليه الأقدمون، وإذا أراد أن يمجد إنسانا اختار الأوصاف المتواترة التي وردت في محفوظة من الشعر، وحتى اللغة عندئذ تفقد فرديتها وأصالتها. وتصبح لغة عامة».

أما إذا ارتبط التراث بالمعاصرة وأصبحا نسيجا في تجربة الشاعر. فهذا هو المعنى الأصيل في الشعر. وهو الذي يجعل الشاعرمتميزاً، ينتج شعرا متميزا. فهناك شعراء معاصرون إذن يمتلكون التراث، وشعراء آخرون يمتلكهم التراث. وعلى الرغم من اهتمام صلاح عبد الصبور بكتب التراث في صباه وفي سني شبابه الباكر، واختياره قسم اللغة العربية ميدانا لدراسته الجامعية، حيث نهل من مصادر التراث شعره ونثره، فإنه أحس ضرورة الرؤية الشاملة لهذا التراث، والإقدام على قراءة مصادره (قراءة صحيحة تاريخية مرتبة). ولهذا انقطع سنتين لتحقيق هذه الغاية، وتفرغ للتراث الشعري العربي بنظرة شاملة فاحصة واستبانت له من خلال هذه الرؤية نتائج ذات أهمية كبيرة، فقد وجد «أن تراث الجاهلية تراث عظيم في صدقه وإحساسه بالطبيعة، وفي خلطه بين الحواس، واستجلابه للصورة من

دائرتها، وفي تقديره للون والشكل والطعم والرائحة في الأشياء، وفي بعده عن التجريد». وهذا الإعجاب العظيم بالشعر الجاهلي لا يجعل صلاحا متعبدا للتراث، ولكنه يقيم أبدا في نفسه هذا التوازن الذي سبق أن أشرت إليه، حتي ليذكره بعض تراث الجاهلية بأشعار لوركا وجون كيتس في حيويتها. ويمتزج تراث الشعر العربي في نسيج فكر صلاح مع تراث كل شعر قرأه، يقول في ذلك: «لقد استرحت في أمر الشعر العربي إلى نوع من اليقين حين قرأته، فأحببت ما أحببت، وكرهت ما كرهت، وتخيرت تراثي الخاص منه، واختلط تراثي الخاص منه بتراثي الخاص من كل شعر قرأته، بدءا من كتاب الموتى والإلياذة، ونهاية بآخر ما قرأت».

وهذا المزيج من الشعر التراثي والشعر المعاصر لم يكن صلاح يقدر قيمته بحسب تعبيره عن عصره، ولكن بحسب تعبيره عن الإنسان، فالشعر في رأيه «فن اكتشاف الجانب الجمالي والوجداني من الحياة».

وهو يوجب على من يدرس الشعر أن يفتش عن تحقيقه لهذه الفضيلة العظمى: تقدير النفس والحياة. ونراه يشيد بألوان من الشعر العربي بوصفه «وثيقة ثورة نفسية رائعة، وشعراؤه شعراء كبار. وثوار كبار، حتى لو استبعدنا من ذخائرهم شعر المدح البليد والملق المداجى، فلقد كانت ثورتهم بحثا عن أنفسهم في داخل نطاق اجتماعي رضوا به كارهين».

وهذا الاعجاب الواعي بالتراث امتزج في توازن دقيق بالثقافة التي استقاها صلاح عبد الصبور من قراءاته الواسعة ، وكان وراء الاقبال عليها دافع يقظ يعي معنى الثقافة ، ويراها متواصلة في أي قطر من أقطارها ، مستمرة في أي تاريخ ، سحيقاً كان أو معاصراً ، « وكل فنان لا يحس بانتمائه إلى التراث العالي ، ولا يحاول جاهداً أن يقف على أحد مرتفعاته فنان ضال » ولهذا نجد معنى التراث عند صلاح يتسع اتساعاً شمولياً ، فلا يقتصر على التراث العربي فحسب ، وإنما التراث عنده هو كل ما أنتجته البشرية في تاريخها الطويل من روائع الابداع الانساني ، والأدب العربي هو أحد الآداب الكلاسيكية الكبرى ، فيه طابعها وعالمها . وهو يقف بينها معتزاً بأصالته ووجوده واسهامه الحي في

تطوير التجربة الأدبية في العالم » ولهذا تتشابك الرؤى وتمتزج الأسماء في نفس صلاح ، ويحس قرابته الشديدة ـ كما يقول ـ إلى الشعراء « في كل صقع من أصقاع العالم ، وفي كل فترة من تاريخه ، بحيث انتظم موروثي الادبي أبا العلاء وشكسبير ، وأبا نواس وبودلير ، وابن الرومي واليوت ، والشعر الجاهلي ولوركا» .

واتسعت رؤية صلاح إلى الثقافة العربية المعاصرة اتساعاً هائلاً ، فلم تقتصر على الشعر وحده ، بل شملت آفاق القصة والمسرح والفلسفة والفن . ونراه في مقالاته التي جمعها في كتابه (أصوات العصر) يتابع حياة تشيكوف وآثاره ، ويحلل شخصية جون اسبورن في مسرحية (انظر خلفك في غضب) ومسرحية جون اسكواير (مهرج من ستراتفورد ، ويعرض كتابات لهتشكوك عن الأدب والجريمة ويحلل كتاب (نهاية الانبياء الصغار) الذي يؤرخ لحياة حزب العمال البريطاني ، وينتقل بعد ذلك إلى الكتابة عن قضية الأدب والجنس من خلال (عشيق الليدي شاترلي) و (يوليسز) و(لوليتا) ، ويتتبع بقلم الناقد المحلل قصة (خريف امرأة أمريكية) لتنيسي ويليامز ، وقصص فرانسواز ساجان وحياة الشاعر الروسي فلاديمير ماياكوفسكي ، وقصة نضال البرت شفايتزر في أفريقية من خلال كتابه (على حافة الغابة البدائية) .

ونرى في كتابه (وتبقى الكلمة) يقارن بين شخصية **كليوباترا** كما رسمها شوقي وشخصيتها كما رسمها **شكسبير** ، ثم يعرض لحياة الشاعر اليوناني **كازنتزاكيس** وآثاره ومنابع فكره ، متتبعاً تأثره بالفيلسوفين **نيتشه وبرجسون** ، ويحلل ملحمته الاوديسا الجديدة ، ثم يعرض للشاعرة الاغريقية **سافوا** ، والشاعر اليوناني السكندري **كفافيس** . وينطلق من رحاب الشعر اليوناني الحديث والقديم إلى الأدب الروسي فيحلل حياة **بوشكين** وأدبه ، ويقدم نماذج من شعره ، ثم يتناول موقف **سارتر** من قضية الالتزام بالنسبة للفن وللشعر ، ومحللاً آراء أفلاطون حيناً ، وآراء **رتشاردز** حيناً آخر ، ومتتبعاً لرأي **المدرسة الواقعية الاشتراكية** مرة **والمدرسة البارناسية** مرة أخرى . ثم نراه يتقدم تحليلاً نقدياً عميقاً لدراسة سارتر عن **بودلير** ولا يلبث أن يترك **سارتر** إلى الكاتب

الالماني بيترفايس في اتجاهه إلى ما يسمى بالمسرح التسجيلي ، ويناقش قضية الاغتراب Alienation أو الطرف المقابل لنظرية الحائط الرابع . وينطلق من الثقافة الأوروبية إلى الثقافة الامريكية فيحلل طبيعة الحياة الثقافية في أمريكا ، ويعرض بعض الروايات الجديدة واتجاهاتها ، ويتحدث عن اتجاهات الشعر الامريكي المعاصر عند أمثال روبرت لويل ورتشارد ولبور .

وهذا الزاد الوفير من الثقافة العربية المعاصرة ، الذي يدهشنا بتنوعه وتعدد ميادينه ، لا يعرضه لنا صلاح في دهشة القروي الساذج الذي جاء إلى المدينة الكبيرة لأول مرة ، بل يعرضه بأصالة المعتز بتراثه العربي ، الراغب في اتساع مساحة الفكر العالمي ، الواعي بما يأخذ وبما يدع ، المحلل الذي يصل إلى اعماق التجربة ومغزاها الانساني ، الناقد المتذوق ، الذي يستطيع أن يضع يده فيجد الدر أو الصدف ، المجرب اللماح الذي يستطيع أن يقارن بين القديم والمعاصر ، وبين الشرقي والغربي ، ـ ويقرن بين الاشباه والاضداد .

ومثلما وجدنا صلاح عبد الصبور يستهويه تراثه العربي ولا يتعبده ، نراه في هذا الحشد الحافل من التفافة الغربية المعاصرة ثابت الجأش ، بعيداً عن حمأة التغريب التي وقع فيها رواد كبار من قبل ـ كما أسلفنا القول .

وكان صلاح مدركاً ادراكاً تاماً لموقفه ، ولهذا هاجم الدعوات (الاستغرابية) الصادرة من سلامة موسى في كتابه (اليوم والغد) ، والدكتور حسين فوزي في كتابه (سندباد عصري) ، والدكتور طه حسين في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) . ويقول في ذلك : « هذه الدعوات الحارة إلى الاستغراب هي لون من السخط على الواقع حين تستبد الحماسة بهذا السخط فتحرفه عن مجاله الصحيح . . ولكننا أيضاً نعرف أن مكاننا جغرافياً هو هذا المكان ، وأن وراثتنا البيئية هي هذا الميراث العربي الذي كان زاهراً وافياً باحتياجات عصره يوماً، وأن كل ما نكسبه من الاستغراب هو أن ننسى مشية الغراب ، ولا نستطيع أن نقلد مشية الطاووس . إن علينا عندئذ أن نرضي بتراثنا وبحاضرنا معاً ، وأن نحاول أن نوفق بين موقعنا من خارطة الحضارة العالمية واندفاع هذه الحضارة وتقدمها » .

وأشار صلاح إلى غلو دعوة التغريب عند بعض دعاته ، كزعم الدكتور **طه حسين** أن مصر ليست جزءاً من الشرق القديم ، بل هي جزء من حوض البحر الأبيض المتوسط ، ودعوة **سلامة موسى** إلى تبني اللهجات العامية ، ودعوة **عبد العزيز فهمي** إلى كتابة العربية بالحروف اللاتينية .

ومثل هذه الدعوات المغالية المتهالكة على الثقافة الغربية ، الجاحدة لتراثها الفكري لا تتفق مع التوازن الذي أقامه **صلاح عبد الصبور** في فكره بين التراث والمعاصرة ، على أساس من الاختيار المستنير وتعمق الجوهر ، وتواصل الحضارات، على مرّ الأجيال، والاستمساك بالشخصية العربية الأصيلة والطابع المصري . وما أصدق ما قاله في ذلك : « لقد شب العقل المصري عن الطوق ، ولم يعد في غرارة تلك الطفولة التي يتقبل فيها مستخذياً واهناً ، وللاجيال الجديدة أن تتوقف لتتساءل : أهي غربية أم شرقية : ولكنها ستعرف بالفطرة السليمة أنها وحسب مصرية معاصرة » .

وإذا كنا نتوقف من حين إلى حين للنظر في موقفنا من التراث العربي فلكي نساعده على أن يعيش في عصرنا ، وأن يكون مصدراً لاستمدادنا واستلهامنا .

وفي ضوء هذا الموقف الفكري الواضح من قضية التراث والمعاصرة ، الذي احتفظ بالشخصية العربية الأصيلة وعمق وجودها في ضمير العصر الحديث ، يمكننا الولوج إلى عالم صلاح عبد الصبور الشعري الذي كان تجسيداً نابضاً بالحياة لموقفه الفكري من تلك القضية ، ولهذا حديث آخر .

ظواهر الاتجاه الرومانسي في الشعر السعودي المعاصر

إن انفتاح أدباء المملكة العربية السعودية على الثقافات الخارجية بعد أن تعددت وسائل الاتصال والإعلام بكل أرجاء المعمورة ، أتاح لهم قدراً كبيراً من الإحساس بضرورة التطور والكف عن محاكاة نماذج الشعر العربي القديم ، كما نتمثل في قصائد « ابن مشرف » ، و « ابن عثيمن » وابن سحنان » في فترة الإنسلاخ من عهود الضعف الأدبي والفكري إبان عصر الدول المتتابعة والعهد التركي ، وضرورة التعبير عن تجارب واقعية ينفعل بها الشعراء ، وتصدر عن فكرهم وإحساسهم الفنى .

ونحسّ الثورة على الاتجاه التقليدي في عديد من المقالات التي كتبها الأدباء السعوديون في بداية مرحلة التطور أي نحو عام ١٣٥١ هـ ، وهو العام الذي أتم فيه الملك عبد العزيز آل سعود توحيد الجزيرة العربية ، واستطاع أن يبسط النظام والأمن في ربوعها ، ويقضي على الفوضى ، ويتطلع إلى دخول المملكة الفتية عصر الازدهار الاقتصادي والحضاري والفكري على السواء . ومثال ذلك ما كتبه « محمد حسن عواد » بعنوان (الأدب في الحجاز) وقال فيه : « بعض شبابنا الأدباء ، وبعض من قراء الكتب الدارجة يقوض القطع الشعرية البديعية الناصعة . . . ولكن ماذا يضمنها من الأفكار : ينظمها في الخمريات حق يسابق أبا نواس ، وفي الغزل حتى يغلب الشاب الظريف ، وفي المدح حتى يفوق البحتري، وفي الحماسة حتى ينسينا ذكر عنترة، وفي الحكمة حتى يضاهيه

أبو العتاهية وكل هذه الأفكار البالية التي وقفت مع عصور أبي نواس والشاب الظريف والبحتري وأبي العتاهية لا تصلح لنا أما إذا لم نستطع أن نأتي بفكر جديد ولدينا من الأفكار والمقاصد والأغراض الشعرية ما يكم أفواهنا عجزاً وقصوراً عن استيعابه، فأحرِ بنا أن نحطم أقلامنا ونسكت» وليس من المصادفة أن يغلب التيار الرومانسي على حركة التجديد في العالم العربي آنذاك، إذ كانت كل الظروف والملابسات فيه سياسية كانت، أم اقتصادية، أم فكرية، تمد هذا التيار بالحياة والوجود، وقد وجدت الرومانسية أساساً في أوروبا تحت ضغط ظروف اقتصادية وفكرية معينة لتقضي على التيار الكلاسيكي بكل ما فيه من معوقات تحول دون الفرد وحريته. فإذا كانت الكلاسيكية تحكم العقل والمنطق في كل صورها وأشكالها الفنية فإن الرومانسية قد ثارت على سيادة المنطق والعقل على الفن، وطالبت بأن تكون العاطفة والحدس أساساً في التجربة الفنية. وإذا كانت الكلاسيكية تعني بالشكل عناية فائقة، وتبدع في هندسة بنائه وزخرفته، وتسرف في أناقته، فان الرومانسية قد اهتمت بالمضمون أكثر من اهتمامها بالشكل، أو على الأقل - بصورة مساوية للشكل وحاولت أن تحطم القواعدوالتقاليد العامة التي وضعها الكلاسيكيون، ولم ترض أن يكون الشكل ثابتاً، ولهذا حاولت أن تغير الشكل التقليدي للقصيدة.

ولما كانت الكلاسيكية تقوم أساساً على التقليد والاتباع : تقليد النماذج اليونانية والرومانية بالنسبة للآداب الأوروبية ، وتقليد النماذج الجاهلية والأموية والعباسية بصفة خاصة بالنسبة للأدب العربي ، لهذا اتخذت الرومانسية سبيل الإبداع لأنه يتبع من مبدئهاالأساسيوهي الحرية فالنفس الرومانسية تؤمن إيماناً قوياً بالانطلاق والتحرر ، حتى يمكنها أن ترتاد آفاقاً واسعة رحيبة ، ولهذا يرى (لوكاس) أن للرومانسية في حياة الأديب أو الفنان وظيفة مشابهة لوظيفة للحلم وهي التنفيس عن النزعات والرغائب المكبوتة في العقل الباطن . ومن هنا كان للخيال دور كبير في المذهب الرومانسي ، لأن الأديب يعتمد عليه اعتماداً كبيراً في ممارسة حريته ، وارتياد الآفاق التي يحلق فيها .

وقد حملت لواء الدعوة إلى الأدب الرومانسي في العالم العربي مدرسة

المهاجر في الأمريكيتين ، ومدرسة الديوان في مصر ، في وقت واحد تقريباً ، في مطلع هذا القرن الميلادي . ويوضح الدكتور إحسان عباس قيام هذه المدرسة الرومانسية العربية وعناصرها فيقول « لا نستطيع أن نجد مدرسة رومانتيكية واضحة المعالم ألا في العصر الحديث ومؤسسها جبران كان رومانتيكياً إلى أطراف أصابعه ، وصوره تكاد لا تفترق في شيء عن شعراء الرومانتيكية بفرنسا وانجلترا وقد مجدت هذه المدرسة العودة إلى الطبيعة وألّهت النغمة وامتلات بالحنين الطاغي وبالكآبة والألم ، وبالنفور من حياة المدينة وبالثورة على التقاليد والشرائع وقد سنّت شريعة الحب ، واتخذت القلب إماماً هادياً ، وغمرتها الرموز الصوفية ، وثارت على الشكل واهتمت بالمضمون وحطمت القالب اللغوي الصلب ، ولجأت إلى التحليل ، وتعلقت فيما كتبه جبران بخيال لا يقر على هذه الأرض إلا ليتجمع فيطير إلى آفاق أعلى . وقد كثر تلامذة هذه المدرسة ، سواء بتأثير من مدرسة المهجر ، أو بمؤثرات مباشرة من أوروبا فإذا بها تعم البلاد العربية » .

ولم تكن مصادفة أن تنشأ مدرسة الديوان في مصر التي تضم من أقطابها عباس محمود العقاد، وإبراهيم عبد القادر المازني، وتهاجم الشعر التقليدي مهاجمة عنيفة ، وتتهمه بأنه شعر مناسبات ، وأن الشعر ينبغي أن يكون صادراً عن الوجدان ، ودعت إلى التحلل من القافية الموحدة، ولغة الشعر التقليدية ، والتزام وحدة القصيدة ، والصدق في التجربة الشعرية في وقت قريب من ظهور آراء مدرسة المهاجر مدونة في كتاب « ميخائيل نعيمة » (الغربال) .

كذلك ظهرت دواوين رواد الرومانسية في الأدب المصري الحديث متعاقبة في الفترة ذاتها ففي عام ١٩٠٨ م ظهر الجزء الأول من ديوان « خليل مطران » ، وفي عام ١٩٠٩ م ظهر الجزء الأول من ديوان « عبد الرحمن شكري » وفي عام ١٩١٣ م ظهر الجزء الأول من ديوان « المازني » ثم ظهر الجزء الأول من ديوان « العقاد » عام ١٩١٦ م . وقد أوضح العقاد في المقدمة التي صدر بها ديوان « المازني » ما كان يهدف إليه الشعراء المجددون الرومانسيون.فقال « لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضي ونقلتهم التربية أجيالاً بعد جيلهم ، فهم

يشعرون شعور الشرقي ، ويتمثلون العالم كما يتمثله العربي ، وهذا مزاج أول ما يظهر من ثمراته أن نزعت الأقلام إلى الاستقلال ، ورفع غشاوة الرياء ، والتحرر من القيود الصناعية ، هذا من جهة الأغراض والانسان ، أما من جهة الروح والهوى فلا يعسر على الندس البصير أن يلمح مسحة القطوب للحياة في أسرة الشاعر المصري الحديث وينغرس هذا القطوب ، حتى في الابتسامة المستكرهة التي تتردد أحياناً بين شفتيه » .

كل هذه الأفكار التي كانت الحياة الأدبية في بعض البلاد العربية تنفعل بها ، أثرت تأثيراً كبيراً في المتطلعين إلى التجديد من أدباء المملكة العربية السعودية . وأعانت الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية على تقبلهم الاتجاه الرومانسي ، فنفروا من التيار التقليدي واحتجوا على أسلوبه الذي يعوق الحرية الفردية والانطلاق ، ولا يترك مجالاً للابداع الفني والتعبير عن الذات وما من شك في أن ثورة الرومانسيين بصفة عامة على الشعر التقليدي ، كانت تستهدف الشكل والمضمون ، ولكن إذا كان من اليسير تغيير المضمون والبعد به عن التقليد وربطه بالنفس فإن تغيير الشكل يحتاج إلى قدر كبير من الجرأة ،وقدر غير يسير من التفكير في بديل للشكل القديم وقد بدأت محاولات الرومانسيين العرب في ذلك محاولات جزئية اعتمدت أحياناً على إحياء شكل الموشحات الأندلسية القديمة ، أو ابتكار بعض الأشكال التي تعتمد على التنويع في القافية ، دون المساس بالوزن الشعري ، الذي ظل يعتمد على البحور العربية المعروفة ، فاقتصر جهدهم في ذلك على كسر رتابة القافية الموحدة ، والإفلات من (خطابية) الشكل القديم وصرامته والميل إلى البحور القصيرة والمجزوءة والبسيطة .

وقد شارك الشعراء السعوديون ذوو النزعة الرومانسية الشعراء الرومانسيين العرب في كل اتجاهاتهم ، فنراهم يميلون إلى الكتابة في المتقارب ، والمتدارك ، والمديد ، والخفيف ، والرمل ومجزوئه والكامل ومجزوئه ، وينوعون في القوافي تنويعاً واسعاً ، وفي عدد التفعيلات بحيث نرى أشكالاً جديدة تبعد عن الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، كما نرى في عدة قصائد لأحمد قنديل في

ديوانه (نار) ، وقصائد لماجد الحسين في ديوانه (حيرة) وأشعار لحسن قرشي ديوانه (النغم الأزرق) بصفة خاصة . فهؤلاء وغيرهم ينوعون في عدد التفعيلات تنويعاً واسعاً يقربهم أحياناً من شعر التفعيلة الذي يسميه بعض الباحثين « الشعر الحر » .

أما التنويع في القوافي مع تغيير الشكل المعماري للقصيدة فيكاد يكون سمة عامة عند الشعراء السعوديون ذوي النزعة الرومانسية يقول محمد الفهد العيسى في قصيدة (دعاء) .

كيف أحيا وروحي عذاب بكأس العنا والحزن
كيف أحيا وقلبي جراح تنوح بليل الشجن
يا إله السماء
رحمة يا إله

يقول في قصيدته (غدا أنتحر) .

تراودني فكرة الانتحار لأجعل حداً لأحزانيه
وأنهي حياتي حياة الشقاء وأقتل بؤسي وآلاميه
وأدفن أسرار قلبي الحطام وسر شقائي ومأساتيه

ولن أنتظر
غداً أنتحر
وأترك سجني وسجانيه

ويغير الشاعر القافية المتحدة في الأبيات الثلاثة الأولى في كل قطع بعد ذلك ، ولكنه يكرر القافية الرائية الثنائية ، والأخرى المفردة في نهاية كل مقطع .

أما في قصيدته (الطبيعة الخرساء) فنراه يتحرر تحرراً واسعاً في القافية وعدد التفعيلات على السواء ، فهو يقول :

آه يا صحراء لو تتحدثين وتنبئين

عـما وراء الـصمت مـن سر دفـين
فـلقـد مضى عـهـد طـويـل
وأنـت يـا صحـراء لا تـتـكـلمـين
خرساء
أم أخـرست من جـدب الـسنـين

ونجد هذه الحرية الواسعة في قصيـدة (فروق) لمحمـد حسن فقي ، فهو يقول فيها :

هذي السمات تميز الأحياء في هذي الحياة
بل ميزت من غير أبناء الحياة من الجماد من النبات
أنضيق ذرعاً بالفروق لقد جهلنا أو ظلمنا
قل للدعاة الناقمين بغير حق كيف جئننا
أفلم يكن فينا القوي من الأجنة والضعيف
أفلم يكن فينا الدميم بغير ذنب والوصيف
أفلم يكن فينا الغبي وقد يكون أخا الحصيف
هذي نواميس الطبيعة نحن أبناء الطبيعة
أفيحسب الإنسان يغضبها أيحسب أن تطيعه

* * *

إنا لنؤمن بالعدالة
حين نؤمن بالفروق
أي الفروق
ليست فروق الجنس
إنا كلنا أبناء آدم
ليست فروق الدين
إن الدين دين الله أكرم . . . . . الخ

وواضـح من النماذج اليسيرة التي قدمتهـا للتدليـل على خـروج الشعـراء

السعوديين ذوي النزعة الرومانسية على الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، إيثارهم الألفاظ الرقيقة البعيدة عن الضخامة والإغراب أو القوة والضجيج ، بل هي ألفاظ تكاد تكون هامسة بالمعنى لتتغلغل في الاحساس والشعور دون اقتحام الأذن . وقد تنبه الدكتور محمد مندور إلى هذه الظاهرة في شعر الرومانسيين المهاجرين فسمى أدبهم (الأدب المهموس) وقد هاجم الشعراء والنقاد التقليديون هذا الأسلوب الجديد عند الرومانسيين لخلوه من الجرس القوي والديباجة الآسرة والعبارة الرصينة الجزلة والجهارة الخطابية الرنانة في الأسماع ، وقالوا عنه إنه ضعيف منهوك وقد رد عليهم الدكتور مندور فقال : « أرفض القول بأن أدب المهجر ضعيف منهوك . أين إذن نجد قوة النفس ، أين نجد القدرة على الانفعال . أين نجد توثب القلب ووميض العقول ، أين نجد نبض الحياة . ليست القوة مكابرة باطلة ، ليست القوة حياء كاذباً ، القوة ليست نفاقاً اجتماعياً ، وهؤلاء القوم ليسوا ضعافاً ، أنهم ينسون الأشياء بأسئلتها ، وهم لا ترهبهم الألفاظ ، وليس الأدب ألفاظاً ، الأدب روح لا تدري من أين تطالعك ، روح لا تدركها إلا الأرواح » .

ومثلما مال ذوو الاتجاه الرومانسي إلى الأسلوب الهامس المعتمد على ظلال الكلمات وإيقاعها الهادىء ونبضها الوجداني ، بذلوا جهدهم في الابتعاد عن الصور الفنية التقليدية ، وحاولوا إيجاد علاقات جديدة في تشبيهاتهم واستعاراتهم ، وجنحوا إلى الرمز بدلاً من التعبير المباشر كما نرى في قصيدة (الأشباح) لأحمد قنديل ، يقول :

والغابة السوداء يلهبها الظما
والحقل في الساح القريب المهمل
سكنت لديه طيوره المترنمات
لواحة بجناحها المتكسر المتهدل
والصادحات تعلقت
بغصونها بفروعها

سكنت سكون الدوح لم تتنقَّل
واستنسرت كل البغاث
وتناغت غربانها وتناعبت بوماتها
وتبرجت جول الشقوق على الدروب ضفادع
أشباحها في عارها
وبدارها تتمسح .... الخ

ونجد التعبير الرمزي واضحاً في قصيدة (الحصان المقيد) لمحمد بن علي السنوسي يقول فيها :

ليديه صلصلة وفيه صهيل	طرف كأكرم ما يكون أصيل
شدت إرادته القيود وكبلت	قدميه وهو على القيود يصول
يهتز من مرح الفتوة جسمه	ويدور رغم قيوده ويميل
متحفز للعدو ملء إهابه	ثقة السيوف وعزمه المأمول

ويجيد سعد البواردي التعبير بالرمز كما نرى في قصيدته (ضفدع المجرى الراكد) ، وكما نرى في قصيدته (شروط الصخرة) حيث يرتفع الشاعر بالرمز إلى درجات عالية من الشفافية والتعبير القوي الزاخر بالحياة .

ونتمثل هذا التعبير الرمزي البعيد عن الخطابية والمباشرة والصور التقليدية في قصيدة حسن قرشي (في الظلام) حيث يقول :

هوَّمت أسبح في الظلام لعلني	أجد الظلام مواسياً لجراحي
فإذا الظلام يكاد يخنق خاطري	وأحسّ منه كمبضع الجراح
وتكاثفت أشباحه حتى غدا	جيشاً يصارع همتي وطماحي
فطفقت أبحث جاهداً ومنقِّباً	كيما أنير بغرفتي مصباحي
ووجدت بعد الأيْن مصباحي الذي	قد كان لي كالكوكب الوضاح
ملقى يكسر الدار ثَمَّ محطماً	فعلمت أني قد فقدت صباحي

ولا شك في أن الشعراء ذوي النزعة الرومانسية الذين ابتعدوا عن الاتجاه

التقليدي قد عنوا عناية كبيرة بالوحدة الموضوعية في قصائدهم والوحدة العضوية أيضاً . أما الوحدة الموضوعية فكانت أمراً طبيعياً استلزمه النهج التجديدي في القصيدة العربية الذي يبعد عن تعدد الموضوعات التي كان يضمها النهج التقليدي منذ العصر الجاهلي . وأما الوحدة العضوية فقد دعت إليها الحركة الرومانسية التي يعبر فيها الشاعر عن موقف نفسي واحد يستغرق أبيات القصيدة وعن تجربة فنية يعانيها الشاعر بوجدانه وحدسه .

ولا ريب في أن التجربة الشعرية عند الرومانسيين ارتبطت بمفهوم الشعر عندهم ، ذلك المفهوم الذي سبق أن أوضحه « ميخائيل نعيمة » في (الغربال) حين قال إن الأدب (يجول في أقطار النفس باحثاً عن مسالكها ، مستطلعاً آثارها ، وما شرف الأديب إلا أنه أبدا يشاطر العالم اكتشافاته في عوالم نفسه ، حتى إذا ما وجد آخراً بعضاً من نفسه في تلك الاكتشافات كان من ذلك للأدب أطيب تعزية وأكبر ثواب إذن فالأدب الذي هو أدب ليس إلا رسولاً بين نفس الكاتب ونفس سواه ، والأديب الذي يستحق أن يدعي أديباً هو من يزود رسوله من قلبه ولبه». ونجد «ماجد الحسيني» يتحدث عن شعره في ضوء هذا المفهوم فيقول:

وما الشعر إلا نبضة الروح حرة	يترجمها عنها بيان مبين
يصور من أفراحها وشجونها	ليحل للأكوان بعض فنون

وتبدو الظواهر الرومانسية واضحة في الشكل والمضمون في أشعار عديد من الشعراء السعوديين ممن أتيح لي الاطلاع على آثارهم ، فتتسع للتعبير عن النفس في شتى حالاتها ، والعكوف عليها لاستخراج مكنوناتها ، وللتأمل الدقيق في حناياها ، فهذا (إبراهيم فودة) يقنع من الحياة بالزهادة لأسباب نفسية حين يقول :

حسبي من العيش ما استبقي الحياة وما	يكفي لذلك من ري وإشباع
فليس غيرهما حظي بمائدة	حفيلة ذات ألوان وأنواع
وحسب نفسي من دنياي أن لها	من الزهادة فيها خير إمتاع

فما تنال من الدنيا وزينتها وعيشة رغد فيها وإسراع
ومن رؤى ذات إشعاع واشراق وزخرف يتراءى سحر خداع

أما « محمد حسن فقي » فيتميز في شعره بالتأمل في كنه الوجود وفي النفس ، وفي كل ما حوله مثلما رأينا في قصيدته (فروق) التي قدمنا جانباً منها ، وكما ترى في قصيدته (الرحى والطحين) التي يقول فيها :

نحن قوت للثرى للنبت للدود اللهام
ولقد يقتات منا الوحش والطير وتقتات الهوام
ولقد نقتات من بعض وما نجفل من هذا الطعام
كل ما في الكون للكون حياة واخترام
من ترانا أجماداً أم وحوشاً أم أنام
يزدهي الإنسان بالعقل وهذا العقل أعمى
ما الذي في العقل إلا أن يكون العقل هما
شد ما كانت لياليه على العاقل وهما
ما أرى الكون سوى بالعقل إجحافاً وظلماً
وأنا من بعد تفكيري وتجريبي وجدت العقل وهما
ووجدت الحس ما أقساه تنكيلاً وغرما

وهذا الصراع بين الحس والعقل ، كان من أبرز ما عني به الرومانسيون في أشعارهم ، فقد كان للعقل دائماً في كل الفلسفات مكان الصدارة بوصفه رمزاً للتقدم العلمي والتفكير المادي التجريبي والإبداع الإنساني في شتى مجالاته ، ولهذا كانت الكلاسيكية تعتمد عليه وتجعل المنطق الناتج عنه أساساً في بنائها الفكري ، وعندما جاء الرومانسيون جعلوا القلب قوة أعلى من العقل ، بوصفه هادياً للإنسان ـ بحكم الدوافع الطبيعية ـ إلى مجالات الحق والخير والجمال واقترن القلب بقوة الروح عند الرومانسيين ليقفوا ضد تيار المادية بعد الانقلاب الصناعي في أوروبا ونشوء نظرية التطور الدارونية ، وانتشار المخترعات الحديثة القائمة على العلم ، وهو وليد العقل والتجربة .

وقد وجد الرومانسيون العرب في انتصار القلب على العقل مجالاً خصيباً

يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحانية يمكن أن يباهي بها الغرب في ماديته التي تتمثل في تقدمه العلمي المذهل ، هذا التقدم الذي يقف الشرق أمامه عاجزاً مشدوهاً وقد لجأ بعض الرومانسيين العرب إلى التصوف يستمدون منه أفكاره ومصطلحاته في محاولة للوصول الى حل ترضى عنه نفوسهم في هذا الصراع بين الحس والعقل ، ولكن الشعراء السعوديين ذوي الاتجاه الرومانسي لم يلجأوا إلى الصوفية ولا إلى مصطلحاتها التي تعبر عن نظريات فيها كالامتزاج والاتحاد والحلول ، في محاولة حسم النزاع بين العقل والقلب ، بل استندوا إلى قوة الإيمان في رفض ما يمليه العقل وحده على الإنسان ، كما نرى في شعر « محمد حسن فقي » وفي غمرة هذا الصراع في نفس الإنسان بين حسه وعقله لانعدم وجود آثار للشك في بعض ما يعرض للإنسان . يقول « ماجد الحسيني :

قد أجهدت فكري الظنون ولم ... أبرح من الألغاز في تيه
حيث ابتدأت رجعت بعد ولم ... يكشف لقلبي عن خوافيه

ويقرر الشاعر بحسه الرومانسي الغاية المجهولة للبشرية فيقول :

يا آخذا بأزمة الأبد ... متحجبا في اللانهايات
يزجي الخلائق من يد ليد ... يمضون في مجهول غايات

وتأخذه الحيرة مرة أخرى في صراع بين حسه وعقله فنراه نهبا لهذا الصراع الحاد حين يقول:

تحيَّر لا يدري طريق صوابه ... وساءل لا من يرتجى لجوابه
فراح على الأقدار والناس ساخطا ... يصب على الأكوان سوط عذابه
تلوح له سبل الهدي ثم تختفي ... فيخبط لا يدري طريق صوابه
مضى يطلب السر المحجب عنوة ... فضلَّ ولم يملك عنان ركابه
ولجَّ يؤم الغيب بين مجاهل ... فجنّ ولم يدرك مفاتح بابه
وأمسى غريقا في خضم تضاربت ... عواصفه فاجتاحه في غيابه
ومات ولم يدرك من السر ومضة ... تُراه سيبلو سره في ترابه

وتذكرنا هذه القصيدة بالحيرة التي وقع فيها بعض الرومانسيين العرب من

أمثال التيجاني يوسف بشير، وبالنزعة اللا أدرية التي يعبر عنها إيليا أبو ماضي في الطلاسم. ولكن حيرة «ماجد الحسيني» لا تلبث أن تنقشع بنور الإيمان فيهتف الشاعر من أعماقه:

آمنت يا رباه بالقدر وعلمت أنك فوق أفكاري
قد حرت في أعجوبة البشر أنّي بصنع المبدع الباري

ويكثر «محمد حسن فقي» من تساؤلاته عن أمور كثيرة، لا يبدو له وجه الحقيقة فيها، بل يحس جبرية مطلقة كما في قوله:

تطلبت من دهري أمورا أريدها فمن وأعطاني التي لا أريدها
ولما تعاتبنا تجهّم وجهه فأيقنت أني في الحياة شهيدها

ونراه نهبا لألوان مختلفة من الصراع: بين الحياة والموت، وبين الخلود والبعث فهو يقول:

لقد بت ما أدري الحياة أم الردى سبيلي إلى أرض يطيب صعيدها
وهل تتمنى النفس أن يعصف البلى بها دون رجعى أم مناها خلودها

ويظل «محمد حسن فقي» في روح رومانسية غامرة. يبحث عن هداية للقلب والعقل معا، بعد أن اكتنفهما الظلام:

قلت للأنجم المضيئة حولي أي نجم يضيء ليلي
سيدي الظلام هذي دياجيك تراكمن في فؤادي وعقلي

وتعذب الشاعر تلك الثنائية التي تعذب الرومانسيين دائما، وأساس هذه الثنائية التردد بين عالم الواقع وعالم المثال الذي يسندونه، أو بين الضلال والهدى، والإثم والطهر، والظلمة والنور، والحزن والفرح، يقول الشاعر:

أيها الشمس قد أنرت الدياجير فهلا أنرت ديجور نفسي
إن في قاعها جيوشا من الظلمة يعيي انكسارها ألف شمس
أنا في حيرة فقد عاد وصلي مثل هجري ومأتمي مثل عرسي
وتماديت في الضلال وفي الهدى فطهري يقودني مثل رجسي

ونحس عذاب الحيرة الرومانسية في كثير من أشعار «محمد حسن فقي» وخاصة تلك التي يقر فيها بعدم استقراره النفسي، ولهذا تجتاحه النزعة اللا أدرية المتسائلة، دون أن تتلقى جوابا عما تسأل:

لم لست اقنع في الحياة بكل أوطار الحياة
لم حين تمنحني الهبات أضيق ذرعا بالهبات
ويشوقني الحرمان ثم أضيق بالحرمان من كلفي بذاتي
ويحي فما أشكو سوى أني أعنيش بلا ثبات
ما حيلتي وأنا الذي يا نفس مثلك حائر
قد ساقني قدري وها أنا في المتاهة سائر
أأكف عن سيري وكيف وما يكف الزاجر
أم هل أسير ولو هلكت وما لدربي آخر

ومع وجود الحيرة الرومانسية، والوقوع في أسر الصراع بين القلب والعقل وفي متاهة الثنائية التي تقرن كل متضادين من الأشياء، يحس الشعراء ذوو الاتجاه الرومانسي بالغربة والضياع في هذا العالم الواقعي المليء بالشرور، البعيد عن المثال الذي يتطلعون إليه، يقول: محمد الفهد العيسى:

فؤادي تصبر ولذ بالخدر	فأنت وحيد بدنيا البشر
وأنت وحيد بكون النفاق	بدنيا الرياء بأرض الكدر
شدوت بلحن الهوى شاعرا	تناجي النجوم وتهوى القمر
فقالوا شقي به جِنَّة	يرى النور حيث الظلام انتشر

ويقول الشاعر نفسه في قصيدته (التائه)

في سكون الليل يسري شبح	سئم العيش بدنيا البشر
يتنزى قلبه من لوعة	ويذيب النفس وهن السهر
يا له صبّا معنّى مدنفا	يتلاشى كتلاشي الأثر
هو في الناس غريب مفرد	وبعمق البحر مثوى الدرر

بل إن هذا الشاعر كان يطلق على نفسه لقب (الفهد التائه) وكان يردد:

حياة المتاهة يا صاحبي أعز علي فلم تسرف
ففيها ألاقي شذى الأقحوان نديا على غصنه الأهيف

وتتردد معاني الغربة النفسية في كثير من أشعار «محمد حسن فقي» فهو يقول:

فغدوت الغريب فيهم وما أنكر أني أخاف فيهم مصيري

ويقول:

وأنا اليوم كالغريب فقد كنت غديرا وكنت طيرا وزهرا

ويقول:

يا غريبا عن الديار عن الناس عن الخلق كلهم أجمعينا
يا وحيدا طوى السنين فراضته وما استطاع أن يروض السنينا

وفي قصيدته (جدار الظلام) نحس كل معاني الحيرة والضياع.

ونستشعر كل آلام الغربة النفسية في شعر «حسين سرحان» وخاصة في قصيدته (الطيف المشرد) إذ يقول:

أعيش كالطيف في ليل بلا حلم يغشى العيون غريبا أينما ضربا
يتيه في ظلمات نام سامرها نوم الخليين لم يألوا الكرى طلبا
يظل يعتسف الآفاق مدلجا لا يستقر ولا يقضي له أربا

ويحس «حسن قرشي» هذه الغربة الرومانسية نفسها حين يقول:

أنا غربة في ضمير الزمان وهمس شقي هنا مطرح
أنا شبح هائم مفرد بصحراء هل يستبان الشبح

وكذلك حين يقول:

أنا في ضجة الحياة غريب خافت الجرس في صحارى الزمان
مستطار الخيال مرتعش الطرف (م) صريع الهموم دامي الجنان

ومع إحساس الرومانسي بالضياع والغربة يكون التمرد على الواقع، وقد يصل في بعض الأحيان إلى الثورة على كل ما في الواقع، ونشدان الانطلاق من كل القيود، كما نرى في قصيدة «محمد الفهد العيسى» التي يقول فيها:

حطمي الأغلال يا نفسي فإني قد سئمت العيش في ظل التمني
كم قضيت العمر في ذل مهين بين آلام وأحزان وغبن
لا أبالي اليوم إن كنت وحيدا بشقاء من تباريح التجني
فلا أحطم كل أصفادي بنفسي ولا أحطم بيدي أسوار سجني

ونحس هذه الثورة في شعر «محمد حسن فقي» حين يقول:

يا لنا من أمة قد شقيت ببنيها دون كل الأمم
كل يوم تتبنى صنما ثم تشقى ويلها بالصنم
ولكم يذهلني من معشري أن أرى مبصرهم مثل العمى
ويحهم كانوا كآساد الحمى ما الذي صيرهم كالغنم

ويصيح «حسن قرشي» في طلب الانطلاق قائلا:

هبوني انطلاقي عبر الزمان وفكوا اسار الخطى الوانية

ويقول أيضا

وضقت بأبناء هذا الزمان كواسر كالذئب والفاسق
أروم انطلاقي نضوا إليك إلى نورك الغامر الدافق

وتشتد حساسية الشعراء ذوي الاتجاه الرومانسي حين يرون المثل الأعلى للإنسان محطما في واقعهم، فتختلط الرؤى أمامهم، ويتبدل فرحهم حزنا، وسعادتهم شقاء. فهذا الشاعر «أحمد العربي» يتجاوز السعادة في العيد، بل إن العيد يستثير شجونه، فهو يقول:

أيها العيد كم تثير شجوني وتوري من وجدي المكنون

فلكم خلف ثـوبـك الفـاتن الخلاب من لـوعـة وشجـو كمـين
أيهـا العيـد كم تخطّيت قـومـا هم من البؤس في شقـاء قـطين
لم تـزدهم أيـامـك الغـر إلا حسرة في تـأوه وأنـين

ونرى «ماجد الحسيني» يشتد إحساسه بالمعدمين البائسين فيقول في أسى:

المعدمون
البائسون
يتضورون
ويسألون ويتكففون فينهرون
ياهل ترى ما يطعمون، ياهل ترى ما يلبسون
جاء الشتاء، باللعناء، لا من غطاء ولا وقاء
والعاصف السفاح لم يرحم ولم يسمع نداء
ياهل ترى كيف العزاء

ويستثير الواقع المرير البعيد عن المثل الأعلى الذي يطمح إليه الرومانسي الشاعر «سعد البواردي» فيقول:

الـرعـد يـقـصـف في الـفـضـاء مثل السياط على الظهـور العاريـة
والـريـح تـعـول في الـسـماء لحـن الجـراح الـعـاويـة
والمـاء تـذرفه الـغـيـوم عـلى الـروابي كـالـدمـوع الحـانـيـة
وقذائف الأشجار تلطمها الصخور
حـقـائق تـعـني الـفـقـير
في كـوخـه الـواهي الحقـير
يـعـوي ويصرخ في الهجـير

وهذا الصدام بين الواقع والمثال يستثير الألم والحزن والكآبة والانطواء في نفوس الشعراء، حتى إن كثيراً منهم يندفع إلى التشاؤم واستعذاب الموت، وإيثاره على الحياة المخادعة يقول «إبراهيم الدامغ»:

شـاعـر خـانـه الـزمـان فغنى نـابـه الحـزن للمسامـع لحنا

شاعر أحرق الأسى شفتيه فانطوى ملهب الفؤاد مُعنى
شاعر كلما أراد حياة أنصت الموت للإرادة أذنا
شاعر كلما أراد نعيما ضمه البؤس فاصطفى اليأس خدنا

ونرى «أحمد عبد الجبار» غارقا في همومه الرومانسية بين أمسه وغده حينا يقول:

أرى عالم الأمس منحورة لياليه في عالم أغبر
طوته الهموم وفي كرمه بقايا من الهم لم تعصر
غدي يا شروق الغموض ولحن الغروب على مزهري
أنا لن أفض جفوني وفي جفونك دمع وفي المحجر

ونحس آلامه وكآبته وتشاؤمه في قصيدته (ماذا يا قدر) التي يقول فيها:

كأس الحياة عشتها هما وحطمت الوتر
ونسجت لليل الحزين بأدمعي ثوب السمر
يومي يمر وأمسي الدامي على كفي احتضر
وغدي ولا أدري أيخلد أم يروح ويندثر
يبدو الزمان لناظري بقبضة الموت الأشر

ويشتد إحساس «محمد الفهد العيسى» بالمعاناة في كل صورها حين يقول:

بلوت الحياة بدنيا الأناسي وذقت الجحود ولم أسلم

بل تحدث عن طبيعة هذه الحياة القاسية في قصيدته (حياة شاعر) فيقول:

ظلام رهيب يلف الشريد ويطويه بالبؤس دامي الجناح
وتقسو عليه جبال الهموم وتعصف فيه جنون الرياح
حياة قضاها عليَّ الزمان شقاءٌ عذابٌ دموعٌ نواح
حياتي وأي حياة تكون بسجن الليالي وقيد الزمن
وفيه بأغلال يأس الحياة تكهل روحي رهن الشجن
وفيه شربت كؤوس العذاب بأيدي الليالي وشتى المحن

لهذا نراه يعجب كيف يمكنه أن يحيا في هذا الواقع المرير على الجراح والحزن:

كيف أحيا وروحي تذاب بكأس العنا والحزن
كيف أحيا وقلبي جراح تنوح بليل الشجن

ولا نعجب بعد ذلك حين نرى الشاعر يفكر في التخلص من هذا المأزق المسمى بالحياة قائلا:

تراودني فكرة الانتحار   لأجعل حدا لأحزانيه
وأنهي حياتي حياة الشقاء   وأقتل بؤسي وآلاميه
وأدفن أسرار قلبي الحطام   وسر شقائي ومأساتيه
ولن   انتظر
غدا   أنتحر
وأترك   سجني   وسجانيه

ونراه أيضا ينادي حفار قبره في قصيدته (لحن الموت)، ويردد كلمات الوداع في قصيدته التي جعل «الوداع» عنوانا لها.

ولا يعيش «حسن قرشي» في (وحشة) اليأس فحسب، ولكنه يغرق مع اليأس في ضباب الشكوك، فهو يقول:

سبيلي هذا مقفر وجديب   نأى عنه قلب واجتواه حبيب
أحس ضباب اليأس فيه فأنثني   وملء الحنايا لوعة ووجيب
ويغمرني ليل الشكوك معربدا   وللشك في نفس الأبي دبيب

وهو بسبب هذا العناء يرتضي الردى بعد ضلال عقله:

ضل عقلي وما اهتدى   في سراديب مقفرات
وارتضى جسمي الردى   بعد ما تاه في الفلاة

ونراه ينهل من الألم حتى أنه لم يعد يشعر بالوجود:

إني نهلت مـن عـصـارة الألم
نهلت حـتى عـقـني الـنـدم
ثملت حتى لم أعد أستشعر الوجود
ولفني في ركبه الفراغ والعدم

بل نراه يحس الحصار في الحياة بكل آلامها، فلا يجد إلا القلق مسربا له، والقلق في ذلك أشبه بالموت الذي يستكين إليه الرومانسي هربا من واقعه:

قلق
أعيش في قلق
كم أكتوي به كم أحترق
خواطري أسراب جن فوق رأسي حائمة
تعضني تنهشني
فخافقي مزق
تحبسني
في قمقم مقيدا مرنحا
تجلد عقلي في نفق
فليس لي من واحة من منطلق
غير القلق.

ونحس التشاؤم يسري في أبيات الشاعر «طاهر زمخشري» حين يودع عاما فلا يزدهيه ميلاد عام جديد، بل يقول:

كلما شـع لـلأمـاني وميض   في حياتي أقذى عيوني سرابه
أتلوّى عـلى وسادي من الأين أعـاني مـا لا يـطاق غـلابـه
وتحـار الـظنـون حـولي فيلتـاع فؤاد بـين الجفـون مـذابـه
من مقـادير كلما ضـاء منهـا   بـارق فاض بـالمآسي سحـابه

وتتوالى عليه الزفرات، والأوهام، والهموم، والدموع في كثير من أشعاره، كما في قوله:

تطوف بي الأوهام في كل مسلك تغـرر بي والهم يـدمى المـآقيـا
وكنت بحر الوجد أضحك للمنى فصرت مع السلوان أندب حاليا
وكان التياعي من جوى في أضالعي فلما خبا أصبحت أرجو التياعيا
وكان ربيع العمر في قبضة الأسى فـأسلمه لليـأس أجـرد ذاويـا

ويلوذ الشعراء السعوديين الذين تبدو في أشعارهم الظواهر الرومانسية بساحة الحب يفرغون فيها عواطفهم الجياشة الملتهبة، وإن ظلت هذه العواطف أسيرة الحزن والشجن كما نرى في شعر «أحمد راشد المبارك»:

مـالي أرى قـدك يـا فتنتي يغري فؤادي بالهوى والفنون
وهـذه الـعينـان حتى متىٰ تبعث في قلبي الهوى والجنون
أذكت لهيب النار في أضلعي وغادرت قلبي حليف الشجون

ويستعيد «أحمد عبد الجبار» في خياله حبه القديم لعله يمسح عن ماضيه بعض ما لقي فيه من عنت وشقاء فيقول:

كأسي الذكرى وخمري طيبها وخيـال كـان أحـلام صبـايـا
يستبيني رجـع أنغـام لهـا ويـواتيني قـديم من هـوايـا
ينفث الشـوق عـلى مجمـرة حمم البين وغصـات شقـايـا

ويصرح «أحمد عبد الله الفاسي» بأن الخيال وسيلته للهروب من عذاب الحب ولوعته، وأن هذه الأشعار التي ينشدها تخفف من وجدانه الملتهب:

برح الوجـد بي فزاد عـذابي كيف يحيـا المعـذب الملتاح
إن رجوت اللقاء فالشوق ضاف أو تراءى الصدود تنزى الجراح
مـا لمثلي غير النشيـد بكـاء ولشعـري غـير الخيـال سراح
لا تلومـوه إن أبـاح وأفضى فلقـد شفّـه الضنى والـبراح

وليس من اللازم أن يكون حب الرومانسي الذي يلوذ به من عناء الزمان بريئا خياليا، بل يمكن أن تتحرك فيه الرغبة الجامحة التي تذكرنا بأزهار الشر لبودلير، وأوضح ما تكون هذه الظاهرة في شعر «ماجد الحسيني» فهو يصف محبوبته

وصفا رومانسيا صريحا، تلتقي فيه الأضداد، فيقول:

جاور الطهر عندها الرجس والبسمة الدمع هكذا كان حبي

وتتعدد تجاربه في هذا المجال، وخاصة في قصيدته (التجربة الأولى) التي يقول فيها:

النداء الصارخ المشبوب لا زال ينادي
والرغاب الحمر لا زالت عطاشا في فؤادي
بين عينيك وعيني وجنبينا بقايا
وحنين صارخ اللهفة وارته الحنايا

ويشارك «محمد الفهد العيسى» في هذه التجارب العاصفة الملتهبة، مدركا ما سوف يتعرض له في انطلاقه من عقوبة فيقول:

وتهتف للحب في نشوة فقالوا ضليل وقالوا كفر
وقالوا غوي رمى المحصنات وراء الخدور ولم يستتر
وحق على الدين رجم البغي وطرد الغوي إذا ما انشهر

ويلحق بهذه النزعة البودليرية «محمد حسن فقي» وخاصة في قصيدته (حي مايفير) التي يقول فيها:

إن كان في شهوات الجسم معضلتي فإن في صبوات الروح تفسيري
ما الفجر يهدي إلينا النور مؤتلقا كالليل يهوي بنا نحو الدياجير
ولا التذاذي بشادي الحسن يفتنني بطهره كالتذاذي بالمواخير
العهر تخلبني منه بوارقه وترتوي من دمي والطهر اكسيري

ويمزج «حسين سرحان» مزجاً قويا بين حبه وتشاؤمه في نسيج رومانسي ذي إيقاع حزين، فهو يقول:

قولا لذات اللمى هل جاءها خبر فإن صاحبها أودى به السفر
طالت على الجسد الوهنان شقته واستفحل الداء واستشرت به الغير
ومله الضجر العاتي وهل أحد يقوى على أمره إن مله الضجر

وبهذه الروح الرومانسية المتشائمة يحس أنه ولد شيخا، فانطفأت في قلبه جذوة الحب، وشاخت النفس البائسة، يقول:

إني لذو شيخوخة أطفأت جذوة قلبي بعد فرط اشتعال
ولدت شيخا أو أرى أنني خلقت من قبل الثرى والجبال
ألقت بي الأحزان في عيلم ما تخطر الفرحة فيه ببال
القلب مني قد براه الضنى والجسم قد أوغل فيه الكلال
وشاخت النفس أودى بها قرب ارتحال بعد طول اعتلال

وتتعدد تجارب «حسن قرشي» في ساحة الحب، ما بين عفة وتعهر، وبين إقبال وصد، ولكنه لا يخرج عن الإطار الرومانسي الذي يرى في الحب واحة من عذاب الزمن، وانطلاقا من اساره، فهو يقول:

أنا في ضجة الحياة غريب خافت الجرس في صحارى الزمان
مستطار الخيال مرتعش الطرف صريع الهموم دامي الجنان
رنحتني صروف دهري حتى عفت عيشي مرنقا بالهوان
الضباب الكثيف غشى فؤادي فهو نهب لراعب الأحزان
والظلام الرهيب غال صداحي فهو ذكرى لثورة الألحان
فتعالي نحيا بجوسق إلهام كطيرين في ذرى الأغصان

ومثلما كان الحب مهربا للرومانسي من عناء واقعه البغيض، كانت أيام الطفولة أيضا حيث النقاء والطهر والبراءة، قبل أن تتلوث نفس الإنسان بالشهوات والأحقاد والأهواء، ونجد هذه الظاهرة الرومانسية في شعر «إبراهيم العلاف» الذي يفر بخياله إلى تلك الأيام البريئة الساذجة فيقول:

أتذكر أيام الصبا والملاعبا وعيشا بريئا كان باللهو صاخبا
ونحن بأحلام الطفولة رتّع نشط خيالا مطلقا متواثبا
يشاغلنا العيد المؤمل بالمنى فننضح أشواقا ونحكي عجائبا
ونرقب زيا مبهجا متلونا ونعلا صقيلا يستفيض جواربا
تدور حوالينا الدمى ووراءها نهيم ونلقي في هواها المصاعبا

وقد نصنع الطين الطري نماذجا مشوهة أو نحفر الترب قالبا

ويسعد «أحمد عبد الجبار» بذكريات الطفولة التي تمحو عنه عناء الزمن، يقول:

وفؤادي الشمل الفتي تلذه ذكرى الصغر

ويرتد «حسن قرشي» إلى عالم الطفولة بصفائه وطهره، حين يرى أطفاله يمرحون، فيحملونه على جناح الخيال إلى دنيا البهجة والمرح، بعيدا عن الواقع الذي يرفضه الرومانسي بوجدانه وحسه، يقول:

ضحكة أطفالي
نشيد الطير في الحقول
تلم موسيقى الوجود
تخصب السهول
تدغدغ العمر
تخضب الأصيل بالذهب
ترجّع الذكرى حديثا
مورق اللهب
تملأ قلبي اخضرارا
تزرع العنب
تحملني في زورق
مجدافه الأثير
لعالم صيغ
من الصفاء والعبير

ويمجد «سعد البواردي» براءة الطفولة وطهارتها ونقاءها في قصيدته (الحقيقة الغامضة). أما الطبيعة بكل جزئياتها وعناصرها وألوانها حيث الفطرة الصافية التي لم تشوه بجبروت الإنسان، ولم تلوث برغباته وأحقاده، فهي الأم الرؤوم لكل الشعراء ذوي الاتجاه الرومانسي، يفزعون إليها كلما أضناهم الهم، وكلما أساء

إليهم واقعهم. وهم حين يستغرقون فيها لا يصفونها لذاتها من حيث هي تكوين جمالي، ولكنهم يجدون فيها الملاذ البعيد عن الواقع الذي يضيقون به، ويجدون فيها الأنيس والصاحب. وفي ذلك يقول الشاعر الفرنسي «لامرتين»: «ولكن الطبيعة هناك، إنها تدعوك وتحبك، وإنك لواجد فيها من حسن الفهم وطيب الصحبة ما أخفقت في الحصول عليه في المجتمع».

ولهذا نجد الشاعر الرومانسي لا يصف الطبيعة وصفا خارجيا مجردا، أو وصفا تسجيليا، ولكنه يجعل كل مظهر من مظاهرها جزءا من نفسه، تستجيب له شتى عواطفه ورغباته، ويقيس حاله به، ويضفي عليه حياة ووجودا مستمدين من حياته ووجوده.

فهذا «أحمد عبد الجبار» يناجي نجمة الليل، ويجعل منها سميرته، ويجد في خفوقها خفوق قلبه، يقول:

يا نجمة الليل المطله وسميرة الصب المولّه
نشر الأريج عليك بردته وأرخى السحر ظله
وكست أمانينا السماء صفاءها الفتان حله
خفاقة حيرى كقلبي الحائر الباكي المدله
ترنو إليك أجنة ولهى وتحدوك الأهلة
وأنا أساهرك الزمان وتسهرين العمر كله

ويناجي «سعد البواردي» البلبل فيبثه أحاسيسه الحزينة، ويعيره سمعه وقلبه، يقول:

يا بلبلي هذي الحياة أسى بذكراها وغم
فأنا جوارك في السهول وفي الفضا وعلى القمم
طير كأنت يطير لكن تحت أجنحة الألم
هيا فإني منصت يا بلبلي هات النغم

ويستغرق «ماجد الحسيني» في الطبيعة لائذا بها من عنت الزمان وقسوة البشر فيقول:

هام بالروض والزهر والنسيمات والسحر
شاطر الطير لهوها في الأماسي والبُكَر
واصطفى الجدول الخفوق على شاطىء نَضِر
مفردا لا تروعه جفوة الناس بالكور
راضيا من حياته بالخيالات والذكر
مل من عشرة الأنام ومن قسوة القدر
وارتضى الزهر صاحبا وتآخى مع القمر

ونرى «محمد الفهد العيسى» يحاول أن يستنطق الطبيعة الخرساء فيجعل الصحراء تبوح بأسرارها، ثم يتوجه إليها بشكواه وأنينه من قسوة الواقع، ويبوح لها بضياعه وتشاؤمه فيقول:

آه يا صحراء لو تتحدثين
وتنبئين
عما وراء الصمت من سرٍّ دفين
فلقد مضى عهد طويل
جدا طويل
وأنت يا صحراء لا تتكلمين
خرساء
أم أخرست من جدب السنين
وتعاقبت تجتاح موطنك الأمين
وتشد غيثك أن يلين
. . . .
صحراء
ضاعت أغنياتي
في التلال
وتحطمت قيثارتي
بين الجبال

بين الصخور
أنا لا أرى إلا قبور
بين التلال

كذلك يتوجه «سعد البواردي» إلى البحر ليحس فيه الفجيعة والذكريات والهزيمة، فيقول:

يا بحر مالك كالفجيعة تلطم   وعلى غبار الذكريات تتمتم
الكون فيك حقيقة أحصيتها   فلمن صداها وسط موجك يرزم
شاهدت كفك تارة مهزومة   تطوى وأخرى للرمال تسلم

وتتمازج الطبيعة بقوة في نفس «محمد حسن فقي» حتى تصير اتحادا كاملا، فيحس نفسه طيرا وجزءا من الروض وألوانا وورودا، ثم يتحول بعد ذلك إلى غدير وإلى دوح ظليل، ثم إلى صخرة وعُقاب. وكأنه تصور نفسه روحا تتناسخ في صور شتى، حتى استوى في النهاية بشرا، فأحس غربته النفسية في هذا الكون، يقول:

منذ عهد من الزمان بعيد   لست أدري عن بدئه وانتهائه
كنت طيراً مرفرفاً فوق غصن   مائس باخضراره وروائه

كان هذا الوجود روضا أنيقا   طرزت أرضه أكفُّ سمائه
وأنا فيه ذرة في مغانيه   صدى ما يذوب من أصدائه
وحواليَّ ألف لون من الحسن   تناثرن في البساط الرحيب
فتحولتُ وردةً وتبرأت   من الشوك في الربيع الخصيب
لمستنى الأكف لمس حنان   ورعتني العيون رعي حبيب
لم ترعني يد القطافُ فعمِّرت   طويلا بنضرتي وطيوبي

ثم يتحدث الشاعر بعد ذلك عن تحوله إلى غدير، ثم إلى دوح ظليل، ثم إلى صخرة، ثم إلى عقاب، وأخيرا يستوى بشرا غريبا عن دنيا البشر:

وتوسلت للحياة فردتني لدنياي بعد طول المسير

بشرا فاستويت في الناس ما أعرف عنهم ويلاه غير اليسير
فغدوت الغريب فيهم وما أنكر أني أخاف فيهم مصيري

وهكـذا تتعـدد الـظواهـر الـرومـانسيـة في الشـعـر المعـاصر، وهي ظواهر حية ، تتناول الشكل والمضمون معا ، وقد نلمح بعضها في الاتجاه الواقعي ، ولكن بغير إيقاعها الرومانسي ومدلوله الذي لا يخطئه الوجدان ، والعبرة ليست بالظاهرة في ذاتها ، بل بما يصحبها من إيقاع وظلال . كذلك لا ينبغي أن تخدعنا عناصر الشكل بما فيها من تقليد أو تجديد عن هذه الظواهر الرومانسية الواضحة التي قدمت نماذج منها هي قليل من كثير يضمه الشعر السعودي المعاصر .

البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلى

قبل أن نتحدث عن البناء الدرامي[1] في مسرحية مجنون ليلى يجدر بنا أن نتعرف المصادر التي إستقى منها الشاعر مادة مسرحيته ، ذلك أن للمادة الأصلية بأحداثها وشخصياتها - مهما تكن ساذجة مفككة - صلة بالبناء الدرامي للمسرحية ، ومن أجل هذا أجهد الباحثون في تراث شكسبير أنفسهم لتقصى مصادر رواياته ، ويقول أحد هؤلاء الباحثين[2] وهو بصدد تحليل مسرحية « الملك جون » : « إن شكسبير لم يخترع موضوعات رواياته ، بل كان يأخذ القصص والشخوص والأحداث حيثما إتفقت له وراقت لديه ، ومنها على سبيل المثال روايات شائعة وسير مشهورة ، وتراجم من بلوتارك ، وحكايات من الايطالية يعلم أنها معروفة بين النظارة » . ويشرح لنا عباس العقاد معنى التأليف المسرحي في عصر شكسبير - من واقع دراسته لتاريخ ذلك العصر - فيقول إن اقتباس المسرحية التاريخية من مصدر معلوم أمر مفروغ منه بين مؤلفي الرواية وقرائها والناظرين إلى حوادثها ومشاهدها وشخوص أبطالها على مسرح التمثيل ، فلا ينتظر أحد من الشعراء والنظارة أن يأتيه المؤلف بتاريخ من عنده ولا يحمد

(١) يقصد دائما فن خلق الشخصيات وتنويعها ، وانطاقها بما يليق بسير الحركة في المسرحية ، والمطابقة بين طبيعة الشخصيات والاحداث وحبك العقدة ، والتمهيد للصراع ، ثم الانتهاء به ، ورسم المواقف وتتابعها ، وما الى ذلك .

(٢) هو جون هامبدن John Hampden

منه ذلك إذا أتاه بالتاريخ مخترعاً ملفقاً منقطع السند فى جملته وتفصيله، إنما ينتظرون منه أن يعرض لهم شيئاً يعرفونه ـ ولا يطالبونه بغير اتقان عرضه وترتيبه وتهيئة المناظر فيه والأقوال، لإشباع ما عندهم من الشوق والشعور بالحادث المكتوب فى صفحاته الصامتة. . وهم لا يقصرون ذلك على التاريخ وحوادثه وشخوصه بل يقبلونه ولا يستغربونه إذا تخيل لهم في حوادث القصص المطروقة والحكايات الشائعة والأخبار الحاضرة[٣].

وإذا أردنا أن نتأكد من حقيقة هذا التحليل لطبيعة التأليف المسرحي في عصر شكسبير فلنأخذ على سبيل المثال مسرحية روميو وجولييت . للتشابه الشديد بينها وبين مسرحية مجنون ليلى التي نحن بصدد بحثها ، وسنجد أن روميو وجولييت داخلة في نطاق القصص والحكايات الشائعة ، وأقرب المصادر التي اقتبس منها شكسبير روايته ، تلك القصيدة الشعرية التي كتبها الشاعر الانجليزي آرثر بروك Arthur Brooke بعنوان « روميوس وجولييت » التي استقت مادتها من قصة العاشقين الشهيرين التي شاعت بعد أن أكد بعض الكتاب الايطاليين وقوعها في أوائل القرن الرابع عشر ، وانتقلت من بعدهم إلى فرنسا ثم إنجلترا .

ولو أننا بحثنا عن المصدر الذي استقى منه شوقي مادة مسرحيته « مجنون ليلى » لوجدنا أن هذه القصة من قبيل الحكايات التي ترددت من عصر إلى عصر وتناقلها الناس فأصبحت من التراث العربي الشعبي ، حتى إننا نجد الجاحظ في القرن الثالث الهجري يقول ـ مبينا مدى انتشار هذه القصة ـ « ما ترك الناس شعرا مجهول القائل في ليلى إلا نسبوه إلى المجنون » .

وأقرب المصادر التي أخذ منها شوقي مسرحيته هو كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني الذي إهتم بسرد جميع الأخبار التي ترامت إليه منذ أواخر القرن الأول ـ حين وقعت أحداث القصة ـ حتى عصره هو في القرن الرابع ، فمن الطبيعي إذن أن يلجأ إليه شوقي عند محاولته الكتابة عن قصة هذا الحب العنيف في أسلوب مسرحي .

(٣) انظر : التعريف بشكسبير .

وينبغي لنا أن نعقد مقارنة دقيقة بين العناصر التي اعتمدت عليها مسرحية مجنون ليلى كما كتبها شوقي ، وبين أخبار كتاب الأغاني التي حرص صاحبها على إعلان براءته من تبعتها بقوله : وأنا « أذكر مما وقع إلى من أخباره (يعني قيسا) جملا مستحسنة متبرءاً من العهدة فيها»، ثم يبرىء نفسه أيضاً من نسبة مجموعة الأشعار التي ذكرها لقيس بقوله: «إن أكثر أشعاره المذكورة في أخباره ينسبها بعض الرواة إلى غيره، وينسبها من حكيت عنه إليه، وإذا قدمت هذه الشريطة برئت من عيب طاعن ومتتبع للعيوب».

والحقيقة أن الأصفهاني قد أعفى نفسه من إمكان الطعن عليه في الروايات المتضاربة التي أوردها والتي تضل الحقيقة بين سطورها : حقيقة قيس وحقيقة ليلى ، وحقيقة قصة حبهما والشخصيات التي تعرضت لها هذه القصة ، فهناك روايات تؤكد وجود قيس ، وأخرى تنفي وجوده ، بل نجد أحيانا مصدر الروايات المثبتة والنافية واحدا ، فقد سئل الاصمعي عنه فقال : « لم يكن مجنونا ، بل كانت به لوثة أحدثها العشق فيه ، كان يهوى امرأة من قومه يقال لها ليلى ، وإسمه قيس بن معاذ » . والأصمعي نفسه يقول في رواية أخرى : « رجلان ما عرفا في الدنيا قط إلا باسم مجنون : مجنون بني عامر وابن القرية ، وإنما وضعهما الرواة » .

وكما اختلفت روايات الأغاني حول حقيقة وجود قيس وليلى وبالتالي ، اختلفت أيضا بالنسبة لاسمه ونسبه فقيل قيس بن الملوح ، أو قيس بن معاذ ، وقيل مهدي بن الملوح ، وقيل البحتري بن الجعد ، وقيل الأقرع بن معاذ ، وقيل معاذ بن كليب .

ولا شك أن شوقي حين رجع إلى الأغاني ليستقي مادة مسرحيته وجد هذا الحشد من الروايات المتعارضة فإختار منها ما يتلاءم مع بعضه البعض ليسير في خط درامي واحد . ومن هنا كان إهتمامنا بروايات المصدر الأصلي الذي رجع إليه ، ليمكننا التحدث عن البناء الدرامي في مسرحيته . وليست الروايات التي أهملها شوقي هي موضع اهتمامنا، ولكن الروايات التي اختارها واقتنع بها، فهي التي يجب أن نوليها عنايتنا لنعرف مدى ما أحدثه شوقي فيها من إضافة أو تحوير أو تعديل.

لقد بدأ شوقي مسرحيته بمجلس سمر في حي بني عامر فيه فتية وفتيات ، وقد يبدو غريبا إجتماع الفتية والفتيات في مجلس سمر في هذا العصر ، ولكن شوقي قرأ في روايات الأغاني ما حدث به رياح العامري عن أبي عمرو الشيباني قال : « كان المجنون أول ما علق ليلى كثير الذكر لها والإتيان اليها ، والعرب ترى ذلك غير منكر أن يتحدث الفتيان إلى الفتيات » .

ثم يقدم لنا شوقي شخصية قيس بن ذريح الشاعر الغزل المشهور في مشهد وساطة بين قيس وليلى . وقد جاء في روايات الأغاني أن المجنون كان معجبا بأشعار قيس بن ذريح ، وأنهما التقيا فسأله المجنون أن يمضي إلى ليلى فيبلغها عنه السلام ، فمضى قيس بن ذريح حتى أتى ليلى فسلم وانتسب ، فقالت : حياك الله ، ألك حاجة ، قال : نعم ابن عمك أرسلني اليك بالسلام ، فأطرقت ثم قالت : ما كنت أهلا للتحية لو علمت أنك رسوله ، قل له عني : أرأيت قولك :

أبت ليلة بالغيل يا أم مالك   لكم غير حب صادق ليس يكذب
ألا إنما أبقيت يا أم مالك   صدى أينما تذهب به الرياح يذهب

أخبرني عن ليلة الغيل ، أي ليلة هي ؟ وهل خلوت معك في الغيل أو غيره ليلا أو نهاراً؟ فقال لها قيس : يا ابنة العم إن الناس تأولوا كلامه على غير ما أراد فلا تكوني مثلهم ، إنما أخبر أنه رآك ليلة الغيل ، فذهبت بقلبه، لا أنه عناك بسوء . قال : فأطرقت طويلا ودموعها تجري وهي تكفكفها ثم إنتحبت حتى قلت تقطعت حيازيمها ؛ ثم قالت : اقرأ على ابن عمي السلام ، وقل له : بنفسي أنت . والله إن وجدى بك لفوق ما تجد ولكن لا حيلة لي فيك .

وقد نقل شوقي مضمون هذه الرواية تقريبا في حوار أجراه في الفصل الأول بين قيس بن ذريح وليلى ، وقد توسع بطبيعة الحال في معنى الوساطة فجعل قيس بن ذريح يزين في عين ليلى صديقه المجنون ، قال ابن ذريح :

أرسلني قيس فلو أخبرتني   متى متى بأمر قيس يعتني

بتنا نخاف أن يجل خطبه وتبلغ البلوى بقيس المدى
وقيس يا ليلى وان لم تجهلي زين الشباب وابن سيد الحمى
لم ندر في حيك أو في حيه فتى حكاه نسبا ولا غنى
ولا جمالا ، وهنا يا ليل ما ترين أنت لا الذي نحن نرى

ليلى(غاضبة) : فيم هذا الكلام يا ابن ذريح ؟

ابن ذريح : اتقي الله واقصدي في التجني
ليلى : ما تجنيت
ابن ذريح : بل ظلمت دعيني أحسن الذود عن صديقي وخذني
ليلى : أنا أولى به وأحنى عليه لو يداوي برحمتي والتحني
يعلم الله وحده ما لقيس من هوى في جوانحي مستكن

* *

قد تغنى بليلة الغيل ماذا كان بالغيل بين قيس وبيني

أوغل الليل فلنقم
ابن ذريح : بل رويدا واسمعي
ليلى : خلّ عني دعني!

ثم نجد شوقي يأخذ بعض مضمون رواية الأغاني السابقة فيجعله في حوار بين قيس وليلى وأبيها المهدي في الفصل الأول نفسه أيضا :

قيس ـ عم ماذا جنيت ؟

ليلى : ماذا جنى قيس ؟
المهدي : نسيت الرواة والأخبارا!
قيس : انهم يأفكون يا عم
المهدي : والغيل أليلا غشيته أم نهارا ؟!

ما الذي كان ليلة الغيل حتى قلت فيها النسيب والأشعارا؟

وفي هذا الفصل الأول من مسرحية مجنون ليلى لا نكاد نجد من المشاهد

غير هذا السامر من الفتية والفتيات ، ثم وساطة قيس بن ذريح وقد استوحاهما شوقي من روايات الأغاني كما نرى . ثم يعرض عليها شوقي نوعا من الصراع بين قيس ومنازل ، وهذا الصراع تتضمنه أيضا روايات الأغاني فقد جاء فيها أن مزاحم بن الحارث العقيلي كان يشارك المجنون في حب ليلى ، بل يسمي هذا الغريم باسم منازل في رواية أخرى جاء فيها أن فتى عليه بردة من برود الأعراب يقال له منازل أقبل على جماعة نسوة فيهن ليلى كان يتحدث إليهن قيس ، فلما رأين منازل أقبلن عليه وتركن المجنون .

وبعد أن نشهد بداية الصراع بين قيس ومنازل حول ليلى يعرض علينا شوقي قصة النار وهي من روايات الأغاني أيضا ، تقول الرواية على لسان قيس : « طرقنا ذات ليلة أضياف ولم يكن عندنا لهم أدم فبعثني أبي إلى منزل أبي ليلى وقال لي : أطلب منه أدما ، فأتيته فوقفت على خبائه فصحت به فقال : ما تشاء : فقلت : طرقنا ضيفان ولا أدم عندنا لهم ، فأرسلني أبي أطلب منك أدما ، فقال ، يا ليلى أخرجي إليه ذلك النحي فاملئي له اناءه من السمن فأخرجته ومعي قعب ، فجعلت تصب السمن فيه ونتحدث . فألهانا الحديث وهي تصب السمن وقد امتلأ القعب ولا نعلم جميعا وهو يسيل حتى استنقعت أرجلنا في السمن ، قال : فأتيتهم ليلة ثانية أطلب ناراً وأنا متلفع ببرد لي فأخرجت لي نارا في عطبة فأعطتنيها ووقفنا نتحدث ، فلما احترقت العطبة خرقت من بردي خرقة وجعلت النار فيها ، فكلما احترقت خرقت أخرى وأذكيت بها النار حتى لم يبق على من البرد إلا ماداری عورتي وما أعقل ما أصنع » وقد انتقى شوقي من هذه الرواية ما شاء ولكنه لم يخرج من مضمونها كما يتضح لنا من الحوار التالي :

قيس : ليلى

المهدي : من الهاتف الداعي أقيس أرى ؟

ماذا وقوفك والفتيان قد ساروا

قيس : ما كنت يا عم فيهم

المهدي : اين كنت إذن ؟

قيس : في الدار حتى خلت من نارها الدار
ما كان من حطب جزل بساحتها أودي الرياح به والضيف والجار
المهدي : ليـلى، انتظر قيس ، ليلى
ليلى : ما وراء أبي ؟
المهدي : هذا ابن عمك ما في بيتهم نار
ليلى : « تنادي جاريتها » عفراء
عفراء : مولاتي
ليلى : تعالي نقض حقا وجبا
خذي وعاء واملئيه لابن عمي حطبا

وبعد أن يجلس قيس وليلى يتناجيان ترى ليلى النار وهي تكاد تصل الى كم قيس بينما هو يحادثها مذهولا فتقول :

ليلى : ويح عيني ما أرى ، قيس !
قيس : ليلى
ليلى : خذ الحذر

اطـرح الـنـار يـا فتى   أنـت غـاد عـلى خـطر
لهـب الـنـار قـيس في   كـمـك الايمـن انـتشر
ويـح قـيس تحـرقـت   راحـتـاه ومـا شـعـر

وهكذا نرى أن الفصل الأول في مسرحية مجنون ليلى كما كتبها شوقي لا يخرج قط عن دائرة روايات الأغاني في أحداثه ، كما لا يخرج عنها أيضا في شخصياته . وقد رأينا ذلك بالنسبة لقيس وليلى وأبيها المهدي الذي يسمى في بعض روايات الأغاني سعد بن مهدي ـ ومنازل وزياد أيضا الذي جعله شوقي راوية المجنون ورفيقه الملازم له ، فقد جاء في رواية بالأغاني ذكر « فتى من الحي كان صديقا له (للمجنون) وقالوا انه لا يأنس إلا به ولا يأخذ أشعاره عنه غيره » .

ولعل الشأن كذلك في الفصل الثاني الذي يبدأه شوقي بجارية تحضر

الطعام لقيس ، وهو في هذا يتابع رواية في الأغاني جاء فيها أن امرأة كانت تصنع له طعامه . ثم نرى أن أهم أحداث هذا الفصل هو لقاء قيس بابن عوف أمير الصدقات ، قد نقله شوقي من روايات الأغاني دون أن يعنى بتفصيلاته جميعا ، لأن الفن المسرحي لا يعتمد على التفصيلات الجزئية بطبيعة الحال .

وقد جاء في الأغاني أن عمر بن عبد الرحمن بن عوف نظر إلى المجنون قبل أن يستحكم جنونه فكلمه وأنشده فأعجب به ، فسأله أن يخرج معه فأجابه إلى ذلك ، فلما أراد الرواح جاء قومه فأخبروه خبره وخبر ليلى ، وأن أهلها استعدوا السلطان عليه فأهدر دمه ان أتاهم ، فأضرب عما وعده وأمر له بقلائص ، فلما علم قيس بذلك وأتي بالقلائص ردها عليه وانصرف . وقيل في رواية أخرى ان المجنون هو الذي سأل عمر بن عبد الرحمن أن يخرج به ، وقال له : أكون معك في هذا الجمع الذي تجمعه غدا ، فأرى في أصحابك وأتجمل في عشيرتي بك وأفخر بقربك ، فجاءه رهط ليلى وأخبروه بقصته ، وأنه لا يريد التجمل به ، وإنما يريد أن يدخل عليهم بيوتهم ويفضحهم في امرأة منهم يهواها ، وأنهم قد شكوه إلى السلطان فأهدر دمه ان دخل عليهم ، فأعرض عما أجابه إليه من أخذه معه وأمر له بقلائص فردها ورجع آيسا فعاد إلى حالته الأولى ، فلما تزل تلك حاله حتى سعى عليهم في السنة الثانية ـ بعد عمر بن عبد الرحمن ـ نوفل بن مساحق فنزل مجمعا من تلك المجامع فرآه يلعب بالتراب وهو عريان ، فقال لغلام له : يا غلام هات ثوبا ، فأتاه به . فقال لبعضهم : خذ هذا الثوب فألقه على ذلك الرجل فقال له : أتعرفه فداك ! قال : لا ، قال : هذا ابن سيد الحمي ، لا والله ما يلبس الثياب ولا يزيد على ما تراه يفعله الآن ، وإذا طرح عليس شيء خرقه ، ولو كان يلبس ثوبا لكان في مال أبيه ما يكفيه . وحدثه عن أمره فجعل لا يعقل شيئا يكلمه به ، فقال له قومه : إن أردت أن يجيبك جوابا صحيحا فأذكر له ليلى فذكرها له وسأله عن حبه إياها فأقبل عليه يحدث بحديثها ويشكو إليه حبه إياها ، وينشده شعره فيها ، فقال له نوفل : الحب صيرك إلى ما أرى ؟ قال : نعم وسينتهي بي إلى ما هو أشد مما ترى ، فعجب منه وقال له : أتحب أن أزوجكها ؟ قال : نعم ، وهل إلى ذلك سبيل ؟

قال : انطلق معي حتى أقدم على أهلها بك وأخطبها عليك وأرغبهم في المهر لها ، قال : أتراك فاعلا ؟ قال : نعم ، قال انظر ما تقول : قال : لك على أن أفعل بك ذلك ودعا له بثياب فألبسه إياها وراح معه المجنون كأصح أصحابه يحدثه وينشده ، فبلغ ذلك رهطها فتلقوه في السلاح وقالوا له : يا ابن مساحق لا والله لا يدخل المجنون منازلنا أبدا أو يموت فقد أهدر السلطان دمه ، فأقبل بهم وأدبر فأبوا .

هذه هي رواية الأغاني التي استقى منها شوقي الأحداث الرئيسية في الفصلين الثاني والثالث من مسرحيته بعد أن جعل الوساطة مقصورة على ابن عوف ولم يذكر نوفل بن مساحق حتى لا يثقل الحركة المسرحية بتفصيلات لا شأن للبناء الدرامي بها .

وحوار شوقي في هذا الفصل يكاد يكون صياغة شعرية لرواية الأغاني فبعد أن يعثر ابن عوف بقيس في الصحراء يقول لكاتبه نصيب :

ابن عوف :

ما باله يطأ التراب حافيا ويقطع البيد ممزق الردا
خذ يا نصيب بردتي فغطه لا يلحقنه من العري أذى

زياد :

احفظ عليك البرد يا أمير لا فقر إليه بابن سيد الحمى
إن لقيس من ثياب الوشي ما يفني به العمر وما يعيي البلى

ثم نرى قيسا في إغمائه لا يفيق منها ليحادث ابن عوف الا حين يسمع اسم ليلى ـ وفي هذا أيضا مطابقة لرواية الأغاني ـ وحين يصحو يقول :

قيس :

إذا سمعت اسم ليلى ثبت من خبلي وثاب ما صرعت مني العناقيد
كسا النداء اسمها حسنا وحببه حتى كأن اسمها البشرى أو العيد
ليلى لعلي مجنون يخيل لي لا الحي نادوا على ليلى ولا نودوا

ابن عوف :

لا تكتئب وتعال يا قيس استرح مما تكابد في الهوى وتلاقي

قيس :

هل أنت آس يا أمير جراحتي أم أنت من سحر الصبابة راق

ابن عوف :

بل من رواتك قيس من زمن مضى لم أخل قيس عليك من اشفاق

قيس :

قل للخليفة يا ابن عوف في غد من ذا أباح له دم العشاق
هدرت حكومته دمي فتحرشت بدم على سيف الجفون مراق

ابن عوف :

أرضيتني عند الخليفة شافعا يا قيس

قيس :

لا والواحد الخلاق

بل عند ليلى فامض فاشفع لي لدى ليلى وناشد قلبها أشواقي

ابن عوف :

الآن قيس اذهب فبدل حلة وترد غير ثيابك الاخلاق
فالصبح تدخل حي ليلى قيس في ركبي وبين بطانتي ورفاقي

وإلى جانب الحدث الرئيسي في الفصل الثاني الذي نقله شوقي بتفاصيله من الأغاني ، نجد في هذا الفصل أيضا إشارات تعد تحليلاً لشخصية قيس وحبه لليلى ، استقاها شوقي أيضا من روايات الأغاني ، وأقصد بها قصة حجه ، فقد جاء في رواية للأغاني أن حي قيس قال لأبيه : « احجج به إلى مكة وادع الله عز وجل له ، ومره أن يتعلق بأستار الكعبة فيسأل الله أن يعافيه مما به ويبغضها إليه ، فلعل الله أن يخلصه من هذا البلاء فحج به أبوه فلما صاروا بمنى سمع صائحا في الليل يصيح : يا ليلى ، فصرخ صرخة ظنوا أن نفسه قد

تلفت وسقط مغشيا عليه . . ثم قال له أبوه : تعلق بأستار الكعبة و اسأل الله أن يعافيك من حب ليلى ، فتعلق بأستار الكعبة وقال : اللهم زدني لليلى حبا وبها كلفا ولا تنسني ذكرها أبدا » .

وقد صاغ شوقي هذه الحادثة شعرا على لسان زياد في معرض تحليل حب قيس لليلى فقال :

زياد :

لقد سقناه بالامس	فحج الكعبة الغرا
فلما لمس الركن	ومست يده السترا
وقلنا الآن من ليلى	ومن فتنتها يبرا
سمعناه ينادي الله	من ساحته الكبرى

ابن عوف :

وماذا قال ؟

زياد :

ما تاب	من العشق ولا استبرا
ولكن قال : يا رب	ملكت الخير والشرا
فهات الضرَّ إن كان	هوى ليلى هو الضرا
وإن كان هو السحر	فلا تبطل لها سحرا
ويا رب هب السلوى	لغيري وهب الصبرا
وهب لي موتة المضنى	بها لا ميتة أخرى

ثم نرى شوقي في الفصل الثالث يروي قصة فشل وساطة ابن عوف « أو هو ابن مساحق » كما ذكرت رواية الأغاني بعد أن رأى « الحي في السلاح سد الوادي » وقد استغل شوقي في هذا الفصل قصة العداء بين منازل وقيس التي أشار إليها في الفصل الأول والتي نجد جذورها أيضا في روايات الأغاني ـ في خلق حركة مسرحية في هذا الفصل بإذكاء روح الصراع فيه من ناحيتين :

فيكون هناك صراع سلمي بين قيس وآل ليلى يتمثل في وساطة ابن عوف وصراع دموي بين منازل وقيس الذي ينوب عنه بشر مرة وزياد أخرى . وينهي شوقي أحداث الفصل الثالث بتقديم شخصية ورد الثقفي الذي جاء لليلى خاطبا ، في الوقت الذي يعرض فيه ابن عوف وساطته ليقبل آل ليلى خطبة قيس وبذلك يصل الصراع إلى قمته بين الحب والتقاليد وما تلبث أن تنتصر التقاليد ، ومن هنا تبدأ النكسة والتمهيد للمأساة المتوقعة .

وشوقي في رسمه لقمة الصراع في المسرحية لم يخرج عن الخط الذي رسمته روايات الأغاني فقد جاء فيها : « لما شهر أمر المجنون وتناشد الناس شعره فيها ، خطبها وبذل لها خمسين ناقة حمراء ، وخطبها ورد بن محمد العقيلي وبذل لها عشرا من الإبل وراعيها ، فقال أهلها : نحن مخيروها بينكما ، فمن اختارت تزوجته ودخلوا إليها فقالوا : والله لئن لم تختاري وردا لنمثلن بك فأختارت وردا على كره منها » .

وقد جعل شوقي الخيار لليلى حقا دون أي تهديد من أهلها، وذلك أكثر إحكاما لعقدة الصراع إذ يمده بقوة نفسية حين تتصارع في نفس ليلى عوامل حبها لقيس وكراهيتها لورد ، وإلتزامها الأدبي تجاه التقاليد والقبيلة ، وقد كشف شوقي عن اصطراع هذه العوامل في نفسها بعد إعلان رفضها خطبة قيس وقبولها الزواج من ورد إذ قالت :

مالي غضبت فضاع أمري من يدي	والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا : انظري ما تحكمين فليتني	أبصرت رشدي أو ملكت عناني
ما زلت أهذي بالوساوس ساعة	حتى قتلت اثنين بالهذيان
وكأنني مأمورة وكأنما	قد كان شيطان يقود لساني
قدرت أشياء وقدر غيرها	حظ يخط مصائر الانسان

وفي الفصل الرابع من المسرحية نرى منظرين: الأول في قرية من قرى الجن وقد استوحاه شوقي من الميثولوجيا العربية ، والذي دعاه إلى تخيل لقاء قيس مع شيطان شعره في قرية الجن ما قرأه في روايات الأغاني عن قيس أنه « كان يهيم في البرية مع الوحش ، ولا يأكل إلا ما ينبت في البرية من بقل ، ولا يشرب إلا

مع الظباء إذا وردت مناهلها ، وطال شعر جسده ورأسه وألفته الظباء والوحوش فكانت لا تنفر منه » وهذا الوصف يقرب قيسا من مصادقة الجن ما دام قد ألف الوحوش وألفته في الفضاء الرحب حيث كان يهيم . وقد أحس شوقي أن التسلسل الدرامي في مسرحيته قد انقطع بحديث الجن فأراد أن يطلعنا على جانب من حياة قيس بعد حدوث مأساة زواج ليلى بغيره فأدار على لسان الأموي شيطان قيس أبياتا تؤدي تماما معنى رواية الأغاني عن قيس : « وجعل يهيم حتى يبلغ حدود الشام فإذا ثاب إليه عقله سأل من يمر به من أحياء العرب عن نجد فيقال له : وأين أنت من نجد قد شارفت الشام ، أنت في موضع كذا فيقول : فأروني وجهة الطريق فيرحمونه ويعرضون عليه أن يحملوه أو يكسوه فيدلونه على طريق نجد فيتوجه نحوه» . رجاء في رواية أخرى «أنه كان يسألهم عن التوباد وهو جبل كان المجنون وليلى وهما صبيان يرعيان الغنم لأهلهما عنده فيقولون : وأين أنت من أرض بني عامر ، عليك بنجم كذا وكذا ، فلا يزال كذلك حتى يقع على التوباد فإذا رآه قال في ذلك :

وأجهشت للتوباد حين رأيته	وكبر للرحمن حين رآني
وأذرفت دمع العين لما عرفته	ونادى بأعلى صوته فدعاني

أما المنظر الثاني من الفصل الرابع ، وهو ما كان يجب أن يكون امتداداً للفصل الثالث في بناء المسرحية فهو يمثل اللقاء الأخير بين قيس وليلى في بيت زوجها ورد الثقفي . ويمهد هذا المنظر لاتجاه المأساة إلى نهايتها بموت العاشقين بعد أن تفشل آخر محاولة للجمع بينهما ، ويستند شوقي في أهم أحداث هذا الفصل إلى روايات الأغاني التي تذكر إحداها « أن المجنون مر بزوج ليلى وهو جالس يصطلي في يوم شات وقد أتى ابن عم له في حي المجنون لحاجة فوقف عليه ثم أنشأ يقول :

بربك هل ضممت اليك ليلى	قبيل الصبح أو قبلت فاها
وهل رفت عليك قرون ليلى	رفيف الاقحوانة في نداها

فقال : اللهم إذ حلفتني فنعم قال : فقبض المجنون بكلتا يديه قبضتين

من الجمر فما فارقها حتى سقط مغشيا عليه وسقط الجمر مع لحم راحتيه ، وعض على شفته فقطعها فقام زوج ليلى مغموما بفعله متعجبا منه فمضى » .

ويستخدم شوقي في حواره نفس البيتين اللذين سأل بهما قيس وردا ولكنه يحول الحوار وجهة أخرى فيرتفع بشخصية ورد إلى درجة عالية من السمو الإنساني والرقة ، بحيث يجعله يتعفف عن ليلى إكبارا لحبها ، يقول مخاطبا قيس :

كانت اطافتي بها كالوثني بالصنم
وربما جئت فراشها فخانتني القدم
كأنها لي محرم وليس بيننا رحم
شعرك يا قيس جنى عليَّ هذا واجترم
هيبها فامتنعت كأنها صيد الحرم
وهبتها للحب والشعر وقيس والالم

وشوقي بهذا الاتجاه الجديد في أحداث المسرحية ـ الذي خرج به عن حدود روايات الأغاني ـ يريد أن يجعل حب ليلى لقيس نقيا طاهرا حتى النهاية ، ولم يتدخل فيه عنصر ليفسده ، حتى الزواج ، وهو يريد أن يتيح بذلك فرصة أخيرة لقيس حتى يرتد إليه عقله ويجتمع شمله بالبلى ما دام الزوج مسامحا في حقوقه إلى هذا الحد وما دامت ليلى قد احتفظت بعفافها وحبها لقيس كاملين دون خدش ، ولكن قيسا باندفاعه وتهوره أفلت هذه الفرصة الأخيرة من يده فجنى على نفسه وعلى ليلى ، وأتاح للمأساة أن تنسج خيوطها حولهما حتى النهاية .

وقد خصص شوقي الفصل الأخير من المسرحية ليكون ختام المأساة ، وقد خرج في هذا الفصل عن الخط الذي رسمته روايات الأغاني التي تقول : إن قيسا وجد ميتا في الصحراء التي كان يهيم فيها ، وفي واد كثير الحجارة خشن . ولم تذكر هذه الروايات شيئا عن مصير ليلى ، وإن كان من المفهوم أنها لا تزال تعيش مع زوجها ورد . ولكن شوقي لم يشأ أن يجعل قيسا وحده ضحية هذا

الحب العنيف ، فجعل ليلى تموت عشقا، ثم يأتي قيس المضنى فيلفظ أنفساه الأخيرة فوق قبرها . وكما جعلت روايات الأغاني أبا ليلى يندم أشد الندم على تفريقه بين المحبين كذلك فعل شوقي ، ولعله استند إلى هذه الرواية فجعل شخصية المهدي منذ أول المسرحية شخصية الوالد العطوف الذي يتمنى أن يتحلل من التقاليد ولكنه يفشل في صراعه معها ، وإن كانت هذه ليست صورة المهدي في روايات الأغاني عدا تلك الرواية التي تقول أنه بكى واسترجع عندما علم بوفاة قيس لاحساسه أنه قد شارك في هلاكه ، وأنه قال : « ما علمنا الأمر يبلغ كل هذا ولكني كنت امرءا عربيا يخاف العار وقبح الأحدوثة ما يخافه مثلي ، فزوجتها وخرجت عن يدي ، ولو علمت أمره يجري على هذا ما أخرجتها عن يده ، ولاحتملت ما كان علي في ذلك » .

وإذا كان شوقي قد استعان بروايات الأغاني في أهم أحداث مسرحيته ولم يخرج عن إطارها إلا في المواضع التي أحس ضرورة تغييرها تمشيا مع الخط الدرامي للأحداث ، فإنه كما رأينا قد استوحى جميع الشخصيات الرئيسية في المسرحية من خلال تلك الروايات ، ليس هذا فحسب ، بل الأفكار الجزئية أيضا التي تكون ملامح الشخصيات أو الأحداث فقيس مثلا كما تصوره روايات الأغاني والمسرحية أيضا شاحب الوجه نحيل الجسد كثير الإغماء بسبب حالته العصبية التي سببها له الفناء في الحب وقد ربط الحب قيسا وليلى وهما بعد صغيران ، كانا يرعيان غنم الأهل معا على سفح جبل التوباد ، بل ان شوقي لم ينس إشارة إحدى الروايات إلى أن قيسا كان يمرغ خديه في تراب دار ليلى ، وكان يبكي حتى يبلل الرمل تحته ، فصاغ ذلك شعرا على لسان قيس إذ يقول :

يقولون بها غنى لقد غنيت من كربي
سلي تربك كم مرغت خدي على الترب
وكم جدت على الرمل ولم أبخل على العشب
بدمع مثل دمع الثكل مغروف من القلب

ويطول بنا الحديث لو أننا تتبعنا شوقي لنرى مدى استعانته بروايات الأغاني في تأليف مسرحية مجنون ليلى ، غير أن مادة المسرحية شيء وبناءها

الـدرامي شيء آخر ـ وإن كـان على صلة وثيقـة بالمـادة . فإذا كـان شوقي قـد استقى تلك المادة من الأغاني ـ وليس هذا زعما كما بينا ، وكما سبق أن أشار إليـه بعض الباحثين ـ فإننا نزعم أن شوقي قد استوحى أصول التراجيديا الشكسبيرية استيحـاء تامـا ، وهذا جـانب لم يشر إليه ـ فيـما أعتقـد ـ واحـد من الـدارسـين الذين تنـاولـوا مسـرحيـة مجنـون ليـلى بـالنقـد التحليل.

ولعـل أهم مسـرحيـات شكسـبير التى كـانت مثـالاً يحتـذيـه شـوقي مـا أمكنـه ذلـك مسـرحيـة « روميـو وجـوليت » وهى أقـرب مـا تكـون إلى مجنـون ليلى في بنـائها العـام وفي ظروفهـا أيضـا . فكـما استقى شكسبير مـادة مسرحيته من قصيـدة قصصية لآرثـر بروك Arthur Brooke عنـوانها « روميوس وجوليت » وكما أن قيس ليلى أقصوصة شعبية لا تعرف حقيقتها ، كذلك كـانت روميو وجوليت ، وإذا كنـا نأخـذ على شـوقي في مسرحيتـه إفتقارهـا إلى النضج الفني في بعض نواحيها فكذلك فعـل النقاد بـالنسبة لمسـرحية روميـو وجوليت لأنها من أوائل المسرحيات التى كتبها شكسبير .

ولـو أننا طبقنـا عناصر التـراجيديـا الشكسبيريـة ـ كما إستخـرجهـا النقـاد وأهمهم الأستاذ أ . س . برادلي الذي يعد من أكـثر الدارسـين تعمـقاً في فهم شكسبير[٤] ـ على مجنون ليلى وجدنا أن شوقي شديد التأثر بها حتى إن التغييـرات التي أحدثها في بناء المسرحية مخالفا فيها روايات الأغاني كانت خضوعا لمقتضيات فن شكسبير التراجيدي من بعض نواحيه .

فالتراجيديا الشكسبيرية تعني بالملوك والأمراء ، فإن لم يكونوا كذلـك فهم زعماء أو على أقل تقدير من أبناء البيوتات الشريفة كما في روميو وجـوليت ، وقد سار شوقي في هذا الإتجاه تماما في تراجيدياته جميعـا ، ففي مجنون ليـلى حاول أن يجعـل قبيلة قيس وليلى عـلى درجـة كبيـرة من القـوة والغنى ، فقيس « ابن سيـد الحمى » وأبو ليلى « شيخ الحمى » والتراجيديا الشكسبيرية تستعرض أمامنا عددا كبيرا من الشخصيات أكثر بكثير مما يوجـد في التمثيليات اليـونانيـة ، ولكنها مـع ذلك قصة شخص واحد هو البـطل أو شخصين عـلى الأكثر : البـطل والبطلة .

(٤) انظر كتاب : التراجيديا الشكسبيرية ترجمة حنا الياس ومراجعة سهير القلماوي .

وهذا الإتجاه نجده عند شوقي أيضا ، فشخصيات مجنون ليلى على كثرتها تكاد تكون جميعا ثانوية إلى جانب قيس وليلى .

والتراجيديا الشكسبيرية ، كما يقول النقاد - يمكن تسميتها قصة كارثة تفضي إلى موت بطل أو قصة أحد التصرفات البشرية تكون نتيجة مصيبة شاذة تنتهي بموت رجل ، وهذا هو الشأن في تراجيديات شوقي . وشكسبير يعرض في تراجيدياته حالات ذهنية شاذة تمثل الجنون - جنون الملك لير مثلا أو أوفيليا في هاملت - ولكنه يجعل هذه الحالة الشاذة نتيجة صراع يظل حتى النهاية ، ونجد شوقي يعرض لنا حالة الجنون الشاذة في مسرحيته ولكنه لم ينجح في تحليلها من خلال هذا الصراع الذي كان يعمل في نفس قيس . فقد أظهر شوقي قيسا منذ أول المسرحية وهو فاقد عقله ، ولكنه جعل له حالات من اليقظة حين كان أمله يتأرجح بين التحقيق والضياع ، ومع ذلك فهو لا يقنعنا في مواقف جنونه أو يقظته لأن شوقي لم يتعمق في تحليل هذا الصراع الذي كان يعانيه قيس .

وكما نرى شكسبير يدخل في تراجيدياته القوى الخارقة للطبيعة كالأشباح والعرافات وما أشبه كذلك فعل شوقي بإدخال الجن في الفصل الرابع من مسرحيته مجنون ليلى ، ولكن العناصر الخارقة للطبيعة في مسرح شكسبير تعد - كما يلاحظ النقاد - مجرد عنصر في المشكلة التي لا مناص للبطل من مواجهتها ، أما عنصر الجن في مسرحية مجنون ليلى فلم يستغله شوقي أي استغلال يفيد في تتابع الأحداث أو في تحليل الصراع الذي يعتمل في شخصية قيس ، وكان من الممكن أن يصبح هذا العنصر ممتازا في تحليل موقف قيس وجنونه وانعزاله عن المجتمع وانفراده بنفسه كأن يجد مثلا في عالم الجن عالما مثاليا لا صراع فيه مع التقاليد ، أو يجد فيه شبيهة لليلى يسعد معها في هذا العالم المتخيل ما دام قد فقد حبيبته في الواقع . ولكن على العكس من ذلك كله نجد شوقي يعطل تتابع الأحداث وتفاعلها مع الشخصيات بإدخال عنصر الجن في مسرحيته .

ومن أهم عناصر التراجيديا الشكسبيرية إتاحة الصدفة أو إدخال عنصر القضاء والقدر للتأثير في مجرى الأحداث ففي مسرحية « روميو وجولييت » نجد الصدفة تمنع روميو من تسلم رسالة الراهب ، وتجعل جولييت لا تفيق من

المخدر الا بعد دقيقة واحدة من انتحار روميو . وقد استغل شوقي أيضا عنصر الصدفة في مجنون ليلى حين جعل قيسا الذي يهيم على وجهه في كل مكان حتى أنه يصل إلى حدود الشام أحيانا تنقاد قدماه فجأة إلى الحي ، بل إلى المقابر بالذات ، وهناك يعرف كارثة موت ليلى ويلعب القدر لعبته فيوافيه الموت وهو جاث على قبرها . وهذا المشهد بالذات الذي لم يتابع فيه شوقي روايات الأغاني يدل على تأثره القوي بمسرحية روميو وجولييت التي تنتهي بمثل هذا الختام المفجع تماما .

وقد يرى بعض الدارسين أن لجوء الفنان إلى إستخدام القدر كعنصر خارجي يؤثر في سير الأحداث ، ليس فيه أي نوع من الغرابة ، لأن الحياة الواقعية نفسها تمتلىء بمفاجآت القدر . والنقد يجوز للمؤلف الدرامي إستخدام القدر ليجعلنا نحس الحقيقة المؤسفة بتدخل أحداث مفاجئة للابطال لم يحسبوا لها حسابا ، ولكن إدخال القدر في التسلسل التراجيدي من شأنه أن يضعف روح الربط السببي بين تكوين الشخصيات وتصرفاتها وبين الكارثة نفسها .

ونرى في التراجيديا الشكسبيرية أن جميع الشخصيات مصنوعة من المادة التي نجدها في صميم أنفسنا وفي الأشخاص المحيطين بنا ولكنهم بفعل بعض المؤثرات يصبحون على درجة من الشذوذ والغرابة ويكادون ينفصلون عن واقعنا ولو في الظاهر .

ونحس أيضا في شخصيات شكسبير ميلا محسوسا مع الهوى واستعداداً للسير في إتجاه خاص يؤدي إلى الدمار وعجزا تاما في بعض الظروف عن مواجهة القوة التي تسوقهم في هذا الاتجاه . بل نرى فيهم أحيانا عدم الاكتراث بمصالحهم ، وعدم الظهور بحالة ذهنية واحدة . وهذا بالضبط ما ينطبق على قيس كما صوره شوقي في مجنون ليلى ، فهو يبدو أسير قوة توجهه ناحية المأساة التي تلتف حوله يبدو في صورة المستهتر المتهور الذي لا يبالي العاقبة . وقد أشارت ليلى نفسها في أكثر من موضع إلى هذه الحقيقة ، فهي تقول في الفصل الأول :

صنت منذ الحداثة الحب جهدي وهو مستهتر الهوى لم يصني

وتقول في الفصل الثالث :

يمينا لقيت الأمرين من حماقة قيس ومن جهله

وتصرفات قيس الطائشة تدعو ليلى في آخر الأمر إلى تأكيد جنونه بقولها في الفصل الرابع :

وقيس ذو جنة وان زعموا جنونه مدعى ومصطنعا

وهكذا نرى قيسا يسهم في رسم مصيرة التعس ، تماما كما فعل روميو من قبل بطيشه واندفاعه ، ولو أن شكسبير قد جعله في صورة المبارز الشجاع ، بينما صور شوقي قيسا في هيئة المريض العاجز الذي يغشى عليه كلما لمح بادرة صراع أو جدل وكأن به صرعا .

ومما لا شك فيه أن هناك صلة وثيقة بين الخلق والارادة والتصرف وبين الكارثة في التراجيديا ، ولهذا نرى شكسبير وشوقي كليهما يربط بين هذه الأشياء جميعا ليصور بطله كمن أساء إلى النظام الأخلاقي في مجتمعه أو عجز عن التوافق معه ، ولهذا لقي مصيره المؤسف الذي يبدو وكأنه جزاء عادل لمن تحدثه نفسه بالخروج عن النظام العام في المجتمع .

أما من ناحية تصوير شكسبير للصراع في تراجيدياته فهو دائما يجعل الأغلبية العظمى من الشخصيات الدارمية تنقسم إلى جماعتين متضادتين متصارعتين فيما بينهما ثم ينتهي الصراع بهزيمة البطل. وفي مسرحية روميو وجولييت نجد أن حبهما كان في صراع مع البغض المتبادل بين أسرتيهما ممثلا في مختلف الشخصيات . وقد سارت مجنون ليلى في هذا الاتجاه نفسه ، إلا أن حب قيس وليلى كان في صراع مع التقاليد التي تأبى تزويج الفتاة لمن شهر بها أو كما يقول شوقي :

ومن عادة البيد نفض الأكف من العاشقين اذا شببوا

غير أننا نلاحظ في تراجيديات شكسبير وجود نوعين من الصراع : خارجي : تكشف عنه الأحداث وداخلي : بين القوى المتضادة في نفس البطل ،

وقد رأينا أن الصراع الخارجي يعتمد في معظم الأحيان على مصادفات ، أو على تدخل الأقدار ، ولهذا كان الصراع الداخلي أقوى بكثير في الكشف عن دلالات الأحداث ، ولكنه يحتاج إلى نضج فني وبراعة في تحليل النفس البشرية ودوافعها ، ولهذا كان هذا الجانب من الصراع ضئيلا في مسرحيات شكسبير الأولى، ومنها مسرحيات روميو وجولييت إذ نجد أن صراع روميو مع قوة خارجية دائماً، أمّا صراعه ضد نفسه فقليل نسبياً. وإذا فتشنا عن الصراع الداخلي في مسرحية مجنون ليلى، وجدنا أنه يكاد يكون معدوماً بالنسبة لقيس الذي جعله سطحياً يتناول الأمور بالهروب من مواجهة الواقع عن طريق الإغماء المتكرر، أما بالنسبة لليلى فهناك لمحات من الصراع الداخلي صورها شوقي حين جعلها في حيرة مع نفسها: هل هي تحب قيسا إلى الحد الذي تضحي فيه بالتقاليد وبكل شيء، أم أنه أساء إليها وعندئذ يجب أن تنزع حبه من قلبها؟ وقد انعكس هذا الصراع في تصرفاتها، فحينا نراها تهاجم قيسا، ومرة تدافع عنه. وظهر هذا الصراع قوياً في نفسها حين تركت لها حرية الاختيار بين قيس وورد فاختارت وردا ونصرت بذلك التقاليد على حبها. ولم يكن ذلك نهاية الصراع، ولكنه في الحقيقة بدايته، فقد وقعت ليلى فريسة الصراع بين حبها لقيس ووفائها لزوجها، وكانت نهاية ليلى سببها انتصار حبها البائس لقيس.

ومما تقدم تتبين لنا هذه الحقيقة التي أشرت إليها من قبل وهي أن شوقي قد استقى مادة مسرحية مجنون ليلى من روايات الأغاني ، ولكنه استوحى عناصر التراجيديا الشكسبيرية فسار على هداها في رسم الشخصيات وفي تتابع الأحداث ، وفي تفاعل الشخصيات مع الأحداث ، وفي تكييف الصراع ، وما إلى ذلك . بل إننا لو نظرنا في أقسام التراجيديا الشكسبيرية نفسها ، ونهجها في بناء الحبكة المسرحية لوجدنا شوقي ينفذها بدقة ، فالتراجيديا الشكسبيرية ثلاثة أقسام : قسم يوضح الموقف الذي ينشأ عنه الصراع ، والقسم الثاني يمثل بداية الصراع ونموه وتطوره ، أما القسم الثالث فهو يمثل انتهاء الصراع بكارثة تصيب البطل .

ولو أننا تناولنا مجنون ليلى في ضوء هذه الأقسام ، لوجدنا الفصل الأول فيها عبارة عن القاء ضوء كاشف على فكرة المسرحية وشخصياتها الرئيسية . فشوقي يقدم لنا ليلى وقيسا والمهدي والد ليلى وهم أقطاب الصراع الذي سوف يدور في المسرحية كلها ، هذا بالإضافة إلى منازل وزياد وابن ذريح الذين شاركوا بصورة ما في هذا الصراع ان سلبا أو إيجابا ، كما يقدم لنا في هذا الفصل البيئة التي دار فيها الصراع في البادية ويحاول إحاطتنا بالصورة الكاملة للعصر عن طريق إشارته إلى الصراع بين الأمويين والشيعة ، بل أن شوقي أراد بالمفاضلة بين حياة البادية وحياة المدينة اقناعنا بأثر الحب العنيف على البدو الذين لم يصطدموا بهموم الحياة ، وأن هذا التأثير لا يكاد يوجد في أهل الحضر . ثم يقدم لنا شوقي في هذا الفصل أيضا الموقف الذي ترتبت عليه المأساة وهو تشبيب قيس بليلى بحديثه عن ليلة الغيل ، ووقوف التقاليد حائلا بينه وبينها مما جعل عقله يختلط . وقد أثبت شوقي جنون قيس منذ بدء المسرحية لكي لا يكون الجنون هو الكارثة التي تنتج عن الصراع ، فالكارثة الحقيقية هي موت ليلى يأسا من تحقيق أمل حبها في الارتباط بالزواج .

أما الفصل الثاني فهو يمثل بداية الصراع وتطوره إلى حد ما ، وان كان شوقي قد إتخذ الطريقة الوصفية لهذا الصراع ، إذ نعلم منه إعلان الخليفة إهدار دم قيس ، وأن الموقف قد تحرج بينه وبين آل ليلى ، فهم يتربصون به الدوائر ليقضوا عليه بإذن من الخليفة . ويتطور الصراع بقبول ابن عوف التوسط لدى آل ليلى ليقبلوا خطبة قيس وفي الفصل الثالث لا يصور لنا شوقي تطور الصراع بالطريقة الوصفية ، وإنما يعرضه لنا بالحدث والحركة فيقابل آل ليلى ابن عوف وقيسا بالسلاح ويتقاتل منازل مع بشر تارة ومع زياد أخرى ، وكلاهما ينوب عن قيس الضعيف في هذا القتال . ثم يصل الصراع إلى قمته في نهاية هذا افصل برفض خطبة قيس وزواج ليلى من ورد الثقفي . ونجد في هذا الفصل الرابع بداية النهاية بالنسبة لهذا الصراع ، إذ يفلت قيس فرصة التفاهم مع ورد زوج ليلى على طلاقها ـ وكان لديه الاستعداد النفسي لذلك ـ وتطمس الحقائق أمام قيس فيظن أن ليلى قد سلته وصرفت حبها إلى زوجها ورد فيزداد عقله ذهابا ،

وينطلق غاضبا ليهيم على وجهه ، بينما ينهكها صراعها مع نفسها فهي بين حب قيس وبين حفاظها على شرف زوجها ، وهذه الاشارة كلها تمهد للكارثة « التي حدثت في الفصل الخامس » أو القسم الأخير في بناء التراجيديا الشكسبيرية كما أسلفنا .

ونلاحظ في وصف شوقي لأحداث هذا الصراع الذي تدور حوله المسرحية اختلاف درجة التوتر فيه ارتفاعا وإنخفاضا ، أو هو بمثابة تقدم وإنسحاب للأمل مرة بعد أخرى ، فقد بعثت وساطة ابن عوف الرجاء في انهاء الصراع على ما يهواه قيس وليلى ، ولكن ما لبثت الوساطة أن فشلت . وبعث الأمل مرة أخرى بعد زواج ليلى ، حين وجدنا وردا زوجها يحرص على اكبار حب قيس ، ولا يقرب ليلى تهيبا وإكراما لحبها الخالد ، وكان من الممكن أن يعقب هذا الموقف أثرا طيبا لو أحسن قيس استغلاله ، ولكن لم يلبث الأمل الجديد أن ذوى . واختلاف درجة التوتر في المسرحية يخلق بلا شك عنصر التشويق لمتابعة أحداثها ، وشوقي إنما يتابع في ذلك أيضا نهج التراجيديا الشكسبيرية كما بينه دارسوها . وقد وصف برادلي اختلاف درجة التوتر في تراجيديات شكسبير فقال إنها تناوب منتظم بين أنواع التقدم والتقهقر .

وإذا كان نقاد شكسبير قد أخذوا عليه في بناء مآسيه عيبين رئيسيين الأول هو إدخال مادة لا تحتاج إليها الحبكة ولا هي ضرورورية لتحليل الشخصية ، والثاني إستخدام المناجاة التي يعد بعضها فرائد أدبية فقط ، ولكن لا صلة بينها وبين الأحداث في المسرحية ، فهذا أيضا ما نأخذه على شوقي في مسرحياته وفي مجنون ليلى بالذات . فقد أشرت من قبل إلى أن المنظر الأول في الفصل الرابع الذي يصور قرية الجن مقحم على بناء المسرحية وليست له أية ضرورة في أحداثها أو تحليل شخصياتها . وكذلك الشأن في تصوير ركب الحسين وأناشيد الحداة والحوار الذي دار بين الغريض وابن سعيد ونشيد وادي الموت .

أما مواقف الاسترسال الشعري فهي تفقد المسرحية حركتها ولا تفيد في تحليل المواقف والشخصيات ، ولعل شوقي كان مدفوعا اليها بحكم أنه شاعر غنائي .

وهكذا نرى أن شوقي كان شديد التأثر بعناصر التراجيديا الشكسبيرية في البناء الدارمي لمسرحية مجنون ليلى ، وفي مسرحياته الأخرى أيضا ، وليس بعجيب أن يطلع شوقي على تراث شكسبير ويتأثر به وإنما العجيب ألا يفعل ذلك ، ونحن نعلم أن شوقي قد أوفد في بعثة إلى فرنسا عام ١٨٧٧ وأنه مكث فيها أربع سنوات شاهد في خلالها الكثير من روائع المسرح العالمي واشتد تأثره به حتى أنه ألف رواية علي بك الكبير وهو لا يزال يطلب العلم في باريس ولكنه لم ينشرها أو يدفع بها إلى التمثيل بسبب ارتباطه بالقصر حينذاك وخوفه من التجديد والخروج على الأوضاع الأدبية المتوارثة . وقد توقفت محاولاته في التأليف المسرحي منذ ذلك التاريخ ولكن بعد أن تطورت فنون الأدب في مصر وتعددت نواحيه ، وظهرت تيارات النقد الأدبي الحديث لتؤثر في اتجاهات أدبنا العربي عاد شوقي إلى التأليف المسرحي يتابع الخطوة التي بدأها منذ سنوات ، والتي لا بد أنها كانت موضع تفكيره ومجال قراءاته في خلال تلك الفترة .

ولو أن شوقي تابع تأليفه للمسرح منذ أيام بعثته إلى فرنسا لنضج فنه النضج الكافي ليصبح نتاجه تراثا عالميا خالدا ، ولاستطاع أن يكون لنفسه أسلوبا دراميا في بناء مسرحياته يسمه بطابع شخصيته بدلا من تأثره الذي يكاد يكون حرفيا بأسلوب شكسبير كما أوضحت في هذا البحث .

النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث

اذا ذكر التصوف بلسان عربي إتجهت الأفكار بصورة مباشرة إلى النزعة الصوفية في الإسلام بكل تاريخها القديم والحديث ومبادئها وفرقها وأعلامها ، وليس الأمر كذلك فيما أردت الكتابة عنه . فإن ما أعنيه بالنزعة الصوفية التصوف بمعناه العام من حيث هو استبطان منظم لتجربة روحية ، ووجهة نظر خاصة تحدد موقف الإنسان من الوجود ومن نفسه ومن العالم ، وهو بهذه الصورة ظاهرة إنسانية عامة ، ليست محدودة بدين أو حدود مادية زمانية أو مكانية ، ومن ثم يمكن القول بأن التجربة الصوفية قد تنشأ بعيدا عن الدين . كما نرى في الفلسفة الافلاطونية أو الهندية ، بل نذهب إلى أبعد من ذلك فنقول إن التجربة الصوفية قدرة كامنة لدى الإنسان يمكنه إستخدامها واستثارتها إذا تهيأت له عوامل معينة . وعلى أساس هذه الوجهة الإنسانية العامة في التصوف نجد « «ادريس شاه» يدرس آراء الصوفية وحركاتهم وكتاباتهم لا من حيث هي شرائح تحت المجهر ، أو قطع أثرية في المتحف ، ولكن من حيث علاقتها بالعالم المعاصر .

ولا ينفي المفهوم الإنساني العام للصوفية وجود تأثير المفهوم الإسلامي الخاص في الشعر العربي الحديث ، بل وجوده في الإتجاه الصوفي العربي بصفة عامة . وأول ما يجدر بنا التنبه له هو موقف التصوف من العقل ، فالقلب عند

الصوفية أهم من العقل ، بل ربما كان عندهم الأساس ، حتى أن بعض متصوفة المسلمين جعلوه عرشا للرحمن . والارادة عند الصوفي جوهر الالوهية وجوهر الإنسان وجوهر الوجود ، فالصوفي لا يقول مثل « ديكارت » أنا أفكر إذن أنا موجود : بل يقول : أنا أريد إذن أنا موجود . ولكن الارادة التي يعنيها ليست إنسانية ، بل إرادة الهية متوحدة مع ذاته ، ومن هنا تختلف الصوفية عن الفلسفة اختلافا بينا في الأهداف والوسائل ، لأن الفلسفة تعني البحث العقلي النظري في طبيعة الوجود بقصد الوصول إلى نظرية عامة خالية من التناقض عن حقيقته أو حقيقة أي جزء من أجزائه ، ولكن الصوفي ينكر أن تكون الحقيقة واقعا ملموسا ، بل ينكر الوجود ليصل إلى الوجود أو الحقيقة عن طريق تجربة روحية خاصة يدرك فيها ادراكا ذوقيا مباشرا ، والأصل عنده أن لا ينزع إلى الفلسفة بأن يتخذ من تجربته الروحية أساسا لنظرية ميتافيزيقية في طبيعة الوجود . وقد ينزع بعض الفلاسفة منزعا صوفيا مثلما نرى في فلسفة أفلاطون وأفلوطين واسبنوزا ، كذلك قد ينزع بعض المتصوفة منزعا فلسفيا فتختلط التجربة الروحية الذوقية بالنزعة الميتافيزيقية ، ولا نعدم وجود متصوفة متفلسفين بين المسلمين وغير المسلمين .

ولم يكن الشعر بلغة من اللغات، أو في زمن من الأزمان بعيدا في بعض ما يخوض فيه الشعراء عن المفهوم الإنساني العام للتصوف بوصفه استبطاناً منظماً لتجربة روحية، ومحاولة للكشف عن الحقيقة، والتجاوز عن الوجود الفعلي للأشياء، إن الشعر لا يصدر عن جمود وطبيعة ثابتة، إنه تغير مستمر دائب ومعاناة، والتصوف كما يقول صاحب طبقات الصوفية اضطراب فإذا وقع السكون فلا تصوف، بل إذا نظرنا إلى أحوال الصوفية كالمراقبة والمحبة، والخوف، والرجاء، والشوق، والأنس، والطمأنينة، والمشاهدة واليقين،وجدنا أنها تكاد تكون أحوال الشاعر التي يصدر عنها الهامه ثم إن التأمل بالوجدان والقلب وسيلة مهمة عند الشاعر والمتصوف على السواء. ولو عدنا إلى مظاهر التجربة الصوفية كما حددها «وليم جيمس» لوجدنا تشابهاً واضحاً بينها وبين الحالة الشعرية، أو وقت مخاض التجربة الشعرية. وحين يصل الصوفي إلى

درجة (الفناء) التي يتم فيها تعطيل الاحساس عن كل موجود يتساوى معه الشاعر في حالة الإلهام أو الحدس.

واهتم بعض الشعراء العرب المعاصرين بإيجاد رابطة عضوية بين الشعر والتصوف ويأتي علي أحمد سعيد (أدونيس) في مقدمة هؤلاء ، لا بما كتب من شعر فحسب ، بل بما قدم في دراساته الأدبية أيضا ، فالشعر في نظره (رؤيا) و(الرؤ يا) بطبيعتها قفزة خارج المفهومات السائدة. وهو يؤمن بقول الشاعر الفرنسي « رينيه شار » Char بأن الشعر هو الكشف عن عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف ، ولا يمكن للشعر أن يكون عظيما ـ في رأيه إلا إذا لمحنا وراءه (رؤيا) للعالم ، ولا يجوز أن تكون هذه (الرؤيا) منطقية . ولهذا يدعو أن يأخذ الشعر من الصوفية إرادة الكشف المستمر والنضال ضد المنطقية العقلانية ورفض الخضوع لشكل مفروض على أنه شكل نهائي .

ونظراً لنفور « أدونيس » من المنطقية وإعجابه بكل تمرد على الأعراف والفكر الديني يشيد بالحلاج والنفري والسهروردي وابن الراوندي الزنديق وغيرهم من المفكرين والفلاسفة الذين ثاروا على التقليدية في الفكر الإسلامي وتردد في كتاباتهم القول بقدم العالم خلافا للتعاليم الدينية وإنكار الخلق المستقل والنبوة والوحي ، وساد لديهم حب المعرفة للمعرفة ذاتها وحسن البحث والثقة بالعقل الإنساني أنه قادر على إكتشاف الحقيقة بقوته هو لا تلقينا ولا إيحاء ولم يقل واحد من المتصوفة أنه ضد التعاليم الدينية ، ولا ينبغي قط أن نفهم التصوف على أنه ـ في كل إتجاهاته ـ ثورة على التعاليم الدينية كما قرر « أدونيس » .

ولن نمضي طويلا في إدراك هذه العلاقات المتبادلة بين الشعر والتصوف في معناه العام ، فغايتنا في هذا البحث تتبع النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، ولابد ـ ونحن بصدد الدراسة التطبيقية ـ أن نلمح عناصر مختلفة من الفكر الصوفي العام أو الخاص ، لنقرنها بالأشعار التي تأثرت بها وصدرت عنها .

ولعل من المناسب أن أوضح منذ البداية أن النزعة الصوفية في الشعر

الحديث لا ترتبط ارتباطا عضويا بمذهب أدبي بعينه ، فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية ، أو الواقعية ؛ أو الرمزية ، أو السريالية ، أو أي مذهب أدبي آخر ، ولكن في نطاق شعراء أفراد بحسب تكويناتهم الثقافية ، وإستعدادهم الطبيعي ، لا بحسب ما يدينون به من إتجاه أدبي أو أيدولوجي . وقد يكون لبعض هذه المذاهب الأدبية فلسفات خاصة تقوي وجود النزعة الصوفية مثلما نجد في الرومانسية بصفة عامة ، فالرومانسي يحلم بالإرتفاع إلى الكمال الإنساني الذي لا يوجد في دنيا الحقيقة ، ولهذا رأيناه يتعذب من الصراع المتمثل في هذه الثنائية التي تتجسد له في صور كثيرة . الخير والشر ، العدل والظلم ، الروح والجسد ، الجمال والقبح ، الكمال والنقص ، . . ولكن بعض الرومانسيين كان تصورهم لعالم المثال أرفع من كل جمال تحتويه طبيعة الوجود . ولعل قصيدة (أمنية إلهة) لايليا أبي ماضي تصور ذلك أبلغ تصوير ، فقد تخيل الشاعر أن أحد الآلهة افتن في الخلق والإبتكار ليحقق لحبيبته وجود شيء تباهي به بنات جنسها ، فكسا الأرض بالازهار الرائعة ، ورصع السماء بالكواكب اللامعة ، وأفاض الماء والعطر والنور في الجنان والمروج ، فلما رأت حبيبته ما أبدعت يداه ، تمنت أن ترى عالما أرقى وأكمل مما أبدع وهنا تطل الثنائية بين عالم جميل ولكنه و قعي . وبين عالم أجمل يستكن في الخيال وهنا أيضا نجد الرومانسي يطمح إلى عالم ميتافيزيقي عالم ما وراء الطبيعة ، وحتى في هذا العالم لا يخلو الشاعر من أثر الصراع بين العقل والقلب ، فقد كان للعقل دائما في كل الفلسفات مكان الصدارة بوصفه رمزا للتقدم العلمي والتفكير المادي التجريبي ، والإبداع الإنساني في شتى مجالاته ، وكان مما أحدثه الرومانسيون من تغيير أنهم جعلوا القلب قوة أعلى من العقل بوصفه هاديا للانسان ـ بحكم الدوافع الطبيعية ـ إلى مجالات الحق والخير والجمال ، واقترن القلب بقوة الروح عند الرومانسيين ليقفوا ضد تيار المادية بعد الإنقلاب الصناعي في أوروبا ونشوء نظرية التطور وإنتشار المخترعات الحديثة القائمة على العلم ، وهو وليد العقل والتجربة .

ومثلما وجد العرب في عصر نهضتهم ـ في أسس الرومانسية المختلفة مجالا

للتطابق مع واقعهم في ظل الاستعمار وكبت الحرية ، ومحاولة القضاء على صورة الإنسان في ذلك النظام ، وجدوا في انتصار القلب على العقل مجالا خصيبا يتفق مع ما عرف عن الشرق من روحانية يمكن أن يقارع بها مادية الغرب التي تتمثل في تقدمه العلمي المذهل الذي يقف الشرق امامه عاجزا مشدوها وقد أقبلوا على التصوف يستمدون منه أفكاره ومصطلحاته ، ويحاولون الوصول إلى حل ترضى عنه نفوسهم في هذا الصراع بين العقل والقلب . ورأينا الرومانسيين العرب في السودان بصفة خاصة ـ نظرا لتمكن الفكرة الصوفية في أرضه وإنتشار الفرق الصوفية ـ يكثرون من الحديث عن النفس وهي تمثل عندهم مظهرا مهما من مظاهر الفلسفة المتصوفة ، فالنفس عند ابن سينا قد هبطت من المحل الارفع لتدخل الجسد ـ وهو سجنها الطيني المادي ـ ولهذا نراها تعيش في صراع لتخرج من هذا السجن وتعود إلى مصدرها الأصلي . والنفس عند الرومانسيين بصفة عامة لا تخرج عن هذا المفهوم ، فهم دائما ينشدون لها الخلاص من أسر الواقع ، ولهذا يستعذبون الموت ، ويرددون ذكره ويتشوقون إلى لقائه .

والحقيقة أن النفس كانت موضع خلاف بين المتكلمين والصوفية ، فالذين اعتمدوا على المذهب المادي أنكروا النفس ، ومنهم من قال انها جسم أو عرض لجسم ، ومنهم من قال انها مزاج وتأليف بين الطبائع ، أما الذين نزعوا منزعا روحيا فقد قالوا ان النفس ليست جسما ولا عرضا لجسم ولا مكان لها في الحقيقة ، وليس لها طول ولا عرض ، ولا تماس شيئا ولا يماسها شيء ، ولا يجوز عليها الحركة والسكون والألوان والطعم ، ولكن يجوز عليها العلم والقدرة والحياة والارادة ، وإنها تحرك البدن بإرادتها ولا يماسها ، أما النفس أو الروح عند المتصوفة فهي جوهر مادي من طبيعة الهية ، وهو لذلك ينزع إلى العودة إلى مبدئه يدفعه الشوق والحب .

قد ذكر ابن سينا أن كل موجود طبيعي مكون من مادة وصورة ، وبما أن الإنسان موجود طبيعي فهو إذن مكون من مادة وصورة ، المادة هي البدن والصوة هي النفس ، ولذلك فإن النفس غير مادية .

وهذا الخلاف بين الروح والجسد ، أو عالم المحسوسات وعالم المعقولات

كان مبدأ أساسيا في الافلاطونية . وقد ثبت أن الأول دائم القبول فهو متحول زائل والثاني أزلي خالد ، ولهذا لا تكتسب الحياة الإنسانية معنى إلا بمقدار ما يرتفع العقل فوق عالم الحس ويتصل بعالم المثل ، فالانسان يستطيع أن يخلد نفسه بالارتفاع إلى حيز الأشياء الأزلية ، وقد تأثر أفلاطون بنزعة الزهد الشرقية الأصل ، فحصر غاية الانسان ـ في محاورته الجميلة لفيدون في البحث عن الموت : موت الجسد وخلود النفس .

وقد كثرت في أشعار الرومانسيين العرب في السودان خاصة اصطلاحات المتصوفة وأفكارهم التي تتفق في كثير من نواحيها مع بعض الأفكار الصوفية المتفلسفة بمعناها الإنساني العام ، سواء أكانت عربية أم غربية . يقول حمزة الملك طنبل في قصيدة (في جوف الليل) :

يا ليت من جهلوا الحقيقة بالحقيقة يحلمون
آمنت أنا في السراب وفي الجهالة سابحون
يا ويح نفسي منذ كانت وهي ترسف في سجون
آمنت أن الفرد فوق الأرض أحقر ما يكون
مولاي لو خيرتني لاخترت أني لا أكون

ويعني الشاعر بأولئك الذين جهلوا الحقيقة المؤمنين بالماديات الذين لا يتجاوزون بأبصارهم ما يرونه من الأشياء ، مع أن كل ما يرونه ليس إلا سرابا خادعا ، وليس الحقيقة الخالدة الأزلية التي يؤمن بها المتصوفة ، ثم يقرر أن نفسه ترسف في سجن المادة ، أو سجن الجسد ، ولهذا يرى الإنسان حقيرا لأن نفسه سجينة لاصقة بالماديات ، ويتمنى لو أنه لم يخلق أصلا حتى يتخلص من عبودية الجسد .

ونراه في قصيدة أخرى يتحدث عن (الامتزاج الروحي) الذي يحدث بينه وبين محبوبته ، والحب فيما نعلم عند الصوفية، أساس الفناء في الله والاتحاد به ، كما أنهم يتخذون الجمال الحسي درجا يرقون به إلى معرفة الجمال المطلق . ويبدو أن طنبل يستند إلى نظرية الاتحاد الصوفية التي تعتمد أصلا على إهمال

الجسد والتعلق بالروح ، واحداث عملية سماوية تفترض تغيرا كاملا في طبيعة الإنسان تحت تأثير اتحاد صوفي بمخلص إلهي ، يقول طنبل :

أراها فتشتبك المقلتان وتنتعش الروح بالنظرة
ونسكر لا سكرة الشاربين ولكنها سكرة الحيرة
فتنعم أعيننا بالكلام وأفواهنا دونه كمت
يترجم عن حالها طرفها وطرفي يترجم عن حالتي
وإن لامست شفتي ثغرها رأينا العجائب في القبلة
نكاد لشدة أشواقنا تلابس مهجتها مهجتي
أحن إذا ابتعدت لحظة وإن غبت عن عينها حنت
حنين النفوس إلى بعضها وليس حنيننا إلى شهوة
أطيل إلى حسنها نظرتي فتصبو إلى رشفة مقلتي
فواعجبي كيف أن القوافي يزيد على حسنها لهفتي
وواعجبي كيف يضحي السرور مزيجا من الوجد واللوعة
فيا من سكرتم بخمر الدنان هنالك سكر بلا خمرة

فالامتزاج الروحي الذي يقصده امتزاج نفسين تعلوان على الماديات ، ولهذا ينفي كل مظهر لهذه الماديات وأهمها الشهوة وكذلك النشوة الحسية ، فهو وحبيبته المتخيلة التي قد تعني رمزا ما ثملان بخمر إلهية تسكر الروح ، وليست خمرا أرضية تعقل الجسد .

ومثل هذه الأفكار الصوفية المتفلسفة أحيانا تشيع في شعر يوسف مصطفى التني فنراه يقف موقفا مترددا بين (الارواح) و(الأشباح) . ونفهم من شعره أنه يقصد بالأشباح الأمور المادية الحسية . ولا شك أنه كان في لحظة ضعف إنساني حين أعلن شكه في قيمة الروح لاستحالة الوصول إلى (المثل الأعلى) الذي ينشده ، يقول :

سئمت عبادة الأرواح لم تجلب سوى الضر
وعدت أهيم بالاشباح في علني وفي سري

ألـيس المـثـل الأعـلى مجـالا واضـح الـعسر
إذن فـاتهـمـوا عـقـلي إذا همـت بـه عـمـري
كـما اتهـم الـذي يـبـغـي منـال الـكـوكـب الـدري

والمثل الأعلى في رأي المتصوفة هو الله، والحياة الأبدية السعيدة عندهم معرفة الإنسان لله . ولما كـان الإنسان غير قادر عـلى إدراك المثل الأعـلى إدراكا حسيـا ، لهذا يتـوسل بـالإيمان والمحبـة لتمثل هـذا الإدراك ، ولم يبعد التني عن مفهوم المثل الأعلى بالمعنى الصوفي حين يقول في ندم :

إلهـي عـفـوك الـسـابـغ كـاد يـضـلني فـكـري
ألـسـت المـثـل الأعـلى وهـذا الـسؤال كـالـكـفـر

وتحقيقا لهذا الاتجاه لا يجد بدا من هجر الماديات (الاشبـاح) والعودة إلى رحاب (الأرواح) حيث يتمتع بالحرية والخير والجمال :

سئـمـت عـبـادة الاشـبـا ح لم تجـلـب سـوب الضر
وعـدت أهـيـم بـالاروا ح في عـلني وفي سـري
ألـيس المـثـل الاعـلى مـني نـفس الـفـتى الحـر
كـفـاني طيـفـه الـذهبـي في أحـلامـنـا يـسـرى
كـفـاني الـظمـأ الـروحي أحـسـوه عـلى الأثـر

ونرى حسن عزت في قصيدته (لوعة صوفي) يتحدث عن (الاتحـاد) مع الكائنات، و(الحلول) فيها، كما يتحدث عن (الفناء) في الجمال والرغبة في معرفة سر الوجود والـوصول إلى الحقيقـة ، وكل هـذه الاصطلاحـات لم تأت صدفة من وحي الشاعر ، ولكنها عميقة الدلالة ، مرتبطة بمعان صوفية أصيلة ، يؤكدها عنوان القصيدة نفسه (لوعة صوفي) ، يقول الشاعر :

نضب الكـأس يـا نـديمي فـدعني أتمـلى في عـالمـي مـن جـديـد
أتمـلى في عـالمـي ثـم أفـني بـين أحنـائـه بـروحي الجـديـد
وإذا شئـت أن تـراني فـإني في نـطاق الندى وعـطر الـورد
وافتـرار الثغـور في هـدأة الغـدران، في غنـة الكمـان السعيـد
في خـريـر الأمـواج، في هـزة الأغـصـان ، في أنـه الصـريـع العميـد

في بكـاء المحزون، في أنّـة المجروح، في زفـرة الـطريـد الشـريـد
في الأغـاني السكـري يبـددها الغـاب فتفـنى عـلى ظـلال البـرود
صـورة من غيـاهب الألم الهـاوي ومن بهجـة السـرور الـعميـد

أنـا في هـذه الحيـاة نـشيـد محكم الـوقـع سـاحـر الـترديـد
أنـا تسبيحـة من الخلد سكـرى قـد تـلاشـت في رقـة المعبـود
أنـا فـيض من الـعـفـاف تجـلى طـاهـر النور في ظـلام الـوجـود
وضـيـاء من الحـيـاة تهـادى في فؤاد الـزمـان حلو الـنشيـد
فـنيت نفسي الـغـريبـة في الحسـن والـسحـر والهـوى والـسجـود
ومضت تسـأل الغيـوب عن الـكـون وسر الـوجـود في ذا الـوجـود

ونجد هذا الاتحاد مع الوجود والفناء في الله وطي الزمان ماضيه وحاضره وغيبه في نفس الشاعر محمد محمد علي إذ يقول:

سكـرت بعـزلتي وهجـرت راحي فمن ذاتي غبـوتي واصـطبـاحي
وفـجـر الـله أشـرق في فـؤادي رخـى الضـو بـراق النـواحي
فـما لـلشـك ظـل في وجـودي ومـا للغي خـطو في سـراحي
جمـال الـله رفـرف في حيـاتي جمـال الـله ألمـسـه بـراحـي
أنـا فوق الـزمـان وفـوق نفسي وفـوق الـوهم والحق الـصـراح
صعـدت مـع الصـلاة إلى ذراهـا هنـالـك عـالمي وهنـاك سـاحي
صحبـت بخاطـري الآبـاد حـتى فقـدت عـلى مجـاهلهـا جنـاحي
ومـازجت الـوجـود فكـل شيء ينـاجيني بمـا يـرضي طمـاحي
بحسبي من حيـاة النـاس نسكى وأنسى بـالـطبيعـة وارتيـاحي
نشيـد الله جلجـل في دمـائـي وصـوت الله أرعـد في نـواحي

ولعل أقوى الشعراء الرومانسيين العرب اقبالا على التصوف والفلسفة ممتزجين أو منفصلين ـ وتعلقا بأفكارهما هـو الشاعـر السوداني التيجـاني يوسف بشير، وقد تكـون ظروف حياته هي التي هيئأت لـه هـذا الـدور بـين شعـراء الرومانسية العرب المحدثين، فقد نشأ وتربى في أسرة صوفية أبا عن جد، فهـو

أحمد التيجاني بن يوسف بن بشير ابن الامام جزري الكتيابي ، والكتياب بيت مشهور من بيوت السودان ، ممتاز بين قبائل الجعليين الذين يعدون أعظم قبائل السودان العربية قوة وعددا ، وأكبرها نصيبا في تحصيل العلم والثقافة وقد لقب أحمد بالتيجاني تيمنا بصاحب الطريقة التيجانية .

ويصف أحد الباحثين التيجاني بأنه (أعظم شعراء الفكر الصوفي في السودان) بل يتحمس له أبعد من ذلك فيقول (إنه أصدق شاعر صوفي عربي في النصف الأول من القرن العشرين ، ليس في السودان فقط ، بل في العالم العربي والإسلامي على الإطلاق ، لأننا يمكن أن نجد في فكره الشعري الرائع مضمونا وشكلا وتصوفا فلسفيا يصله بأهم النظريات الفلسفية لدى الصوفية) والتيجاني لا ينتمي إلى فرقة صوفية بعينها يؤمن بمبادئها وفلسفتها ، ولكن قد يرى بعض الباحثين أنه ينتمي بفكره إلى المدرسة الاشراقية ، لأن ديوانه (إشراقة) ، يحمل في مضمونه وشكله أصول هذه المدرسة ويرى باحث أن تصوف التيجاني ليس مجرد تصوف أدبي يعتمد على رهافة الحس وسعة الخيال وعمق التصور ، إنما هو ـ في رأيه ـ تصوف ديني متفلسف (يستمد عناصره الروحية من عوالم فوقية غيبية ، لا يطل عليها إلا من أرضت نفسه العبادة وطهرت سرائره المجاهدة) ، كذلك يرى الباحث نفسه أن التيجاني في هذا التصوف ـ بكل مقوماته وآثاره وثماره ـ لا يقل مكانا عن ابن الفارض وابن عربي في مدرسة وحدة الوجود ووحدة الشهود ، وإن كان امتدادا قويا لمدرسة ابن عربي .

ولو أننا رجعنا إلى ثقافة التيجاني في أصولها الأولى لوجدنا أن أهم ما كان يقبل عليه في نهم كتب المتصوفة ، ويقول أحد الذين كتبوا عن الفترة الأولى من حياته أنه قرأ الملل والنحل ، والرسالة القشيرية ، وحكم ابن عطاء الله السكندري . كذلك قيل إنه كان مولعا بالإمام الغزالي ولم يكن التفكير الصوفي المتفلسف عند التيجاني مجرد معاناة شاعر يميل إلى هذا اللون من الفكر ، ولكنه كان معاناة إنسان تموج نفسه بعوامل الشك والاضطراب والحيرة والتردد ، وتصطرع فيها عوامل الالحاد والإيمان في محاولته الدائبة للوصول إلى الحقيقة في

هذا الوجود ويشترك التجاني مع رومانسيين كثيرين في هذا الاضطراب وتلك الحيرة ، إذ كان التردد بين الالحاد والإيمان نتيجة لثورة بعض الرومانسيين على المجتمع وتقاليده ومحاولة الانطلاق وطلب الحرية . وما قصيدة (الطلاسم) لايليا أبي ماضي إلا صورة تعبيرية واضحة عن النزعة اللاأدرية ، أو حالة التردد بين الشك واليقين في محاولة للوصول إلى الحقيقة . وهو في ذلك يتابع الفلاسفة الأقدمين ذوي النزعة المتصوفة الذين كانوا يبحثون عن معاني حوادث الوجود فكان لابد لهم أن يتوقفوا طويلا عند كل أمر له صلة بتاريخ الإنسانية ليستشفوا العلاقة بين الحوادث وبين الغاية الأساسية للوجود ، فكل شيء له معنى ، ولكن ليس في ذاته ، أو من أجل ذاته ، بل من أجل الحياة الإنسانية ، ومن أجل تحقيق الغاية الإلهية التي رسمها الله القدير للكون وقد عبر القديس أوغسطينس عن روح القرون الوسطى إزاء الكون حين كان يهتف من أعماق نفسه الباحثة عن الله فيقول : لقد سألت الأرض فأجابت (أنا لست هو) وردد كل ما فيها هذا الجواب ، وسألت البحر والأعماق والكائنات الزاحفة فأجابت (لسنا الهك ، ابحث عنه في العلاء) ، وسألت الهواء المتحرك فأجاب الهواء ، ورددت جميع الكائنات التي تعيش فيه (. . . أنا لست الله) ، ثم سألت السموات والشمس والقمر والنجوم فقالت (لسنا الله الذي تبحث عنه) ، وعندها قلت لجميع الأشياء التي أبصرتها بأم عيني (لقد قلت عن إلهي انك لست هو ، ألا تخبرينني بشيء عنه ، فهتفت كلها بصوت عال . (لقد خلقنا) ! .

فالكون إذن ممتلىء بأسرار ورموز ، وعلى العقل الإنساني أن يسعى لاكتشافها وحلها ، غير أن العقل يعجز ـ بسبب قصوره ـ عن حل رموز الكون . ولا شك أن كلام القديس أوغسطينس والمغزى الذي يرمي إليه يكاد يكون الأصل الذي استقى منه أبو ماضي فكرة الطلاسم ، خاصة أن الله الذي يسعى إليه القديس أوغسطينس هي الحقيقة في عرف المتصوفة والفلاسفة على السواء ، وهي التي كان ينشدها ويسعى وراءها أبو ماضي في الطلاسم. والشك عموما ، وهذه الحيرة بين الإيمان والالحاد قد امتلأ بهما شعر العرب المهاجرين

إلى الامريكتين ، وكان ذلك تعبيرا واضحا عن هذا اللقاء بين الرومانسية والنزعة الصوفية ، وهذا نبع آخر ربما استقى منه التيجاني لأنه كان مولعا بهؤلاء الشعراء ومن حذا حذوهم في شعرنا العربي الحديث .

ويختلف الدارسون لحياة التيجاني وشعره حول تحديد المذهب الصوفي الذي ينتمي إليه ، وحول مراحل نزعته الصوفية وعلاقتها بالشك واليقين ، وكان التيجاني يتحدث عن نفسه بوصفها اشراقة من الله تتصل بالملأ الأعلى ولا علاقة لها بهذا العالم الترابي ، وهذه هي النفس النورانية كما سماها المتصوفة ، يقول :

هي نفسي اشراقة من سماء الله تحبو مع القرون وتبطي
موجه كالسماء تقلع من شط وترسي من الوجود بشط
خلصت للحياة من كل قيد ومشت للزمان في غير شرط
هي نفسي من الندى قطرات لم تنلها يد الزمان بخلط
هي من صفحة الشباب قوى تزخر بالحب أو تموج بسخط
هي قسطى من السماء فما أضيع في العالم الترابي قسطي

ثم نراه يتابع ابن عربي ومعظم المتصوفة - حتى غير المسلمين - في قولهم بوحدة الوجود عندما نراه يتأمل دقائق الكون تأملاً عقليا فيه كثير من المجاهدة والعناء ، ويتأمل في أصغر شيء في الذرة ، وفي مظاهر وجود الذات الآلهية المتمثلة في الكائنات ، يقول :

هذه الذرة كم تحمل في العالم سرا
قف لديها وامتزج في ذاتها عمقا وغورا
وانطلق في جوها المملوء إيمانا وبرا
وتنقل بين كبرى في الذراري وصغرى
ترى كل الكون لا يفتر تسبيحا وذكرا

وينتشى بهذه الوحدة الكونية التي تجعل كل شيء في الوجود مفردا في صيغة جمع فيقول :

الـوجـود الحـق مـا أوسـع في الـنـفس مـداه
والـسـكـون المـحض مـا أوثـق بـالـروح عـراه
كـل مـا في الـكـون يمشي في حـنـايـاه الآلـه
هـذه الـنـمـلة في رقـتـهـا رجـع صـداه
هـو يحـيـا في حـواشـيـهـا وتحـيـا في ثـراه
وهـي أن أسـلمـت الـروح تـلقـتـهـا يـداه
لم تمـت فـيـهـا حـيـاة الـله إن كـنـت تـراه

ولم يصل التيجاني إلى نعمة اليقين والاستقرار النفسي والصفاء الروحي إلا بعد فترات من المكابـدة والمجاهدة ، وصـراع عنيف بين العقـل والقلب ، وكثيرا ما نراه في شعـره يثور عـلى ماديـة الإنسان وتـرابيته التي تغلب عليـه فتجعله نهبا للشك في محاولته للوصول إلى الحقيقة فهو يقول :

بـرح الـشـك في الـفـؤاد فـآمـنـت ولـكـن في ريبـة أو ريـاء
ثـم أيقـنـت مـؤمـنـا ثـم مـا أدري وكـم ذا لـديـك مـن لأواء
قلت يـا نـور يـا مفيضـا عـلى العـالم ذوبـا من روحـه الـلألاء
أيهـا الـرعـد قـاصفـا ، أيها الليث معجـا مـدومـا في العـراء
أيهـا البحـر زاخـرا والاوادي دافقـات في صفـحـة الـدأمـاء
علقتني من ظـلمـة الـطين مـا أقعـدني عـن رحـاب الضيـاء

ويبدو أن التيجاني تنكب طريق التجربة الروحية في إحدى مـراحل حيـاته وهو يحاول الوصول إلى الحقيقة في هذا الوجود . وظن أن العقل وحده يمكن أن يهديه إلى ما يبتغيه ويدخل الطمأنينة إلى نفسه القلقـة المعذبـة ، فتابـع في ذلك إتجاه العقليين المسيحيين في أوروبا في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، ولكنه لم يلبث أن أدرك فشله في الوصول إلى الحقيقة عن طريق العقل فقال :

أيهـا العقـل أنت يـا حيـرة العقـل ولمـا تكن بنفسـك أجـدر
يـا قـوى تهـدم الحيـاة وتبنيهـا وتذرو الـورى هبـاء مبعثـر
كم خبيء من دون فجـرك أضحى وخفي تلقـاء ضـوئك أسفـر

أالـه في الأرض أنت أم الشيـطان ينهى في العـالمـين ويـأمـر
وجنون أم أنت عقل ووجـود حقيق أم أنت وهم مصور .

ويجتاز التجاني محنته مع العقل ليعود إلى تجربته الصوفية عن طـريق القلب فيقول ·

في مـوضـع السر من دنيـاي متسـع ... لـلحـق أفـتـأ يـرعـاني وأرعـاه
هنـا الحقيقـة في جنبي هنـا قبس ... من السمـوات في قلبي هنـا الله

وهو بذلك يؤكد اعتقاد المتصوفة بأن الجـوهر الإنسـاني يتلاشى في الجـوهر الآلهي حيث يمحى كـل أثر للنفس ، فحـين تقول (أنـا) و(الله) فهـذا انكـار لـوحدانيـة الله ، لأن العاشق والمعشـوق والعشق شيء واحـد . بـل لقـد ذهب الجنيد إلى القول بأن الإنسان إذا مـات فهو لن ينقـطع عن الوجـود لأن ذاتيته أو شخصيته سوف تصبح كاملة عن طريق الله وفي الله .

والحب الـذي يشعر بـه الصوفي نحـو الله هو لـذة ممزوجـة بـالالم بسبب انفصاله عن الله حالما تنتهي التجربة الروحية الصوفية . وهو يظل ينتـظر الاتحاد بالله من جديد حينما يغيب مرة أخرى عن هذا العالم الزائل .

وتابع الحـلاج الجنيد في هـذه التجربـة الصوفيـة حتى انه لم يشعـر بثنائيـة طبيعة الإنسان ، أو بوجوده بوصفه مخلوقا وحيدا ، فقد ذكر أن الاندماج مع الله في الاتحاد الصوفي يجعل الإنسان هو الله في صورة أخرى ، كما في قوله :

أنـا مـن أهـوى ومـن أهـوى أنـا ... نـحـن روحـان حـللنـا بـدنـا
فـإذا أبـصـرتـني أبـصـرتـه ... وإذا أبـصـرتـه أبـصـرتـنـا

ولا شـك أن بعض شعراء الـرومانسيـة بصفة عـامة كـانت لهم مثل هـذه التجارب الصوفيـة في محاولتهم النفـاذ إلى مستويـات طاقتهم الأكـثر عمقا لـرؤية ذات الأشياء ، أي روحها وغايتها . . وكانت وسيلتهم الأساسية كما يقـول كولن ولسـون التحرر من القيـود التي هي بمثابـة (الشعور بسـلاسل الجبـال في الذات الداخلية للانسان) ، ولكن مشكلة الرومانسيين عموما عدم التحكم في النفس ،

وهم يبحثون عن العنف للقضاء على الملل ، ولهذا يمكن القول بأنهم يسهمون في (تثبيت) المعاناة و(آلية) الوعي .

ويقول ولسون أيضا ان الرومانسية هي التعبير عن رغبة غريزية عميقة لحياة العقل ، وأن الرومانسي يؤمن بأن عالم العقل يرتكز على (الخيال) وأن رفض الحياة مثل اختيار الموت ، وان الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي تعطي له كلمة (الحياة) معنيين متميزين .

وعلى مدى تاريخ الإنسانية الطويل ظلت القضايا الميتافيزيقية معتمة : الموت ، الزمان ، المكان ، الوجود ، العدم ، وقد حاول الإنسان بوسائل شتى أن يحل هذه القضايا دون أن يصل إلى حل ، وبدا للانسان في فترة ما أن العقل قادر على حلّ هذه المشكلات ، ولكن الاتجاهات الدينية كانت ترمي العقل دائما بالقصور عن الوصول إلى الحقيقة . وقد نشأت في القرن الثامن عشر في أوروبا فئتان يطلق عليهما اسم الريبيين والماديين ، وساد في الوقت نفسه رأي ينكر انكارا تاما مقدرة العقل على إثبات أية حقيقة دينية مهما تكن ، وأصبح الخيار لمن يتخذ هذا الموقف واضحا تماما فهو إما أن يختار إهمال الدين ، أو يختار إهمال العقل .

وقد عرض العالم الفرنسي (بيير بايل) هذا الخيار على العلماء والفلاسفة المسيحيين حين قال لهم : لا تحاولوا أن تفهموا الأسرار لأنكم لو استطعتم فهمها لخرجت عن حد كونها أسرارا ، ولا تحاولوا أو تخففوا من ظاهر استحالتها ، فعقلكم هنا فاقد القوة تماما ، ومن يدري فقد تكون تلك الاستحالة عنصرا أساسيا في السر واعتقدوا بوصفكم مسيحيين ، ولكن امتنعوا بوصفكم فلاسفة .

وقد زاد إهتمام الناس في أوروبا في القرن الثامن عشر بالاتجاه إلى العقل ، وحاول الكتاب المؤمنون أن يدافعوا عن الدين . . . وممن كتبوا في هذه القضية (بتلر) الذي قال ان التقليد الديني يشكل وحدة كاملة ، ولا بد من قبوله أو رفضه بوصفه وحدة ، والأمر لا يقبل موقفا وسطا . وأشار (بتلر) بصورة خاصة إلى أن السياق الواقعي للطبيعة وما صنعته اليد الآلهية ، والنظام

الاخلاقي الذي وضعه الله بمشيئته السماوية ، كلها أمور يجد العقل الإنسانس صعوبة في الإحاطة بها ، ولكن أصحاب العقل الماديين أخذوا يحطمون أسس الإيمان ، ويثيرون الشكوك في نفوس المؤمنين ، وكان (هيوم) أعنف الذين اشتركوا في هذه الحملة .

ويقول (راندال) أن عصر العقل الذي كانت نقطة ابتدائه الافتراضات الدينية الطبيعية في العلم النيوتوني ، لم يكن له مفر من الانتهاء إلى مثل هذا الانكار الكامل لكل قاعدة من قواعد المسيحية التقليدية .

ويقول في موضع آخر : لقد تقرر في كل مكان أن الديانة لم يكن لها أساس عقلي على الاطلاق ، وأن الطريقة الوحيدة لتجنب الالحاد والمادية هي مهاجمة مقدرة العقل والتجربة العقلية على التوصل إلى الحقيقة النهائية . وقد أدى ذلك إلى إحياء الديانة الشخصية القائمة لا على العقل ، بل على التجربة الروحية الداخلية كما عرفها (أوغسطينس) .

ونحن لا نروي قصة هذه التجارب بوصفها تجارب أوروبية بعيدة عن واقعنا الديني والفكري ، بل بوصفها تجارب إنسانية عامة ، لها ما يماثلها في بيئتنا وثقافتنا وذات أثر مباشر في عقول مفكرينا وشعرائنا .

ويمكن القول بأن هذا الاتجاه الصوفي بمعناه الإنساني العام في التفكير الاوروبي قد تأكد بصورة مباشرة بسبب النظرة التشاؤمية إلى الحضارة الحديثة التي أحدثت في الإنسان تأملا روحيا . ولعل في قصيدة الأرض اليباب لاليوت ما يعبر تعبيرا واضحا عن هذه النظرة التي كان لها أبعد الأثر في شعرنا المعاصر .

ومن أهم ظواهر النزعة الصوفية في الشعر الحديث الإنسحاب من الحياة . ومعنى هذا الانسحاب اقصاء العقل بصورة متعمدة عن الاشياء التي يمكن أن تتجاوز حقائقها الظاهرة ، والشعور الكامل بالتحرر من القيود كافة التي تشعر الانسان بعبوديته . وكان البوذيون يرون أن العالم كما يراه الانسان وهم يخفي الحقيقة . ولكي يدرك الانسان الحقيقة ينبغي له أن يغوص في داخل النفس .

ومشكلة الانسان المعاصر احساسه بضيق الرؤية ، ولا تتسع رؤيته إلا إذا تجاوز ما وراء أفقه الإنساني . وقد وجدنا في الرؤيا الصوفية وسيلة للانسحاب من الحياة ، أو هذا الوجود الظاهري ، وفرصة للتأمل للوصول إلى الحقيقة . ولماذا لا ينسحب الإنسان المعاصر من الحياة وهو يحس تفاهته واحباطه وانهزامه ، وهذه الاشياء نفسها كانت بواعث الصوفية في نفس (ييتس) حتى قال الباحثون انه بنى لنفسه ضربا من (الملاذ الفكري) ، وهم يعبرون بذلك عن إنسحابه من الوجود الفعلي وخلقه عالما ذهنيا خاصا .

كذلك فعل (روسيتي Rossetti) الذي تميز بنزعة صوفية رمزية تحاول الاتصال بالمجهول عن طريق الحواس ويرى (باورا) أن الانسحاب الرمزي من الحياة العامة كان اتجاها صوفيا وليس تعاطفا أو سلبية . ولا شك أن الرمزيين استهوتهم فكرة الانسحاب من الحياة ، لانهم نظروا إلى الوجود نظرة صوفية تؤمن بوجود عالم نموذجي أكثر واقعية من عالم الحس .

وفكرة الانسحاب من الحياة نجدها في قصائد كثيرة لشعرائنا المعاصرين . ولعل قصيدة صلاح عبد الصبور (مذكرات الصوفي بشر الحافي) من أهم القصائد دلالة على تلك الفكرة الصوفية ، وهو يقدم لها بالحديث عن بشر الحافي (مشى يوما في السوق فأفزعه الناس ، فخلع نعليه ووضعهما تحت ابطيه وإنطلق يجري في الرمضاء) يقول صلاح :

(١) حين فقدنا الرضا
بما يريد القضا
لم تنزل الامطار
لم تورق الاشجار
لم تلمع الاثمار
حين فقدنا الرضا
حين فقدنا الضحكا
حين فقدنا هدأة الجنب
تفجرت عيوننا بكا

على فراش الرضا الرحب
نام على الوسائد
شيطان بغض فاسد
معانقي شريك مضجعي كأنما
قرونه على يدي
حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنة الحبالى في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين
جيل من الشياطين

(٢) احرص ألا تسمع
أحرص ألا تنظر
إحرص ألا تلمس
إحرص ألا تتكلم
قف
وتعلق في حبل الصمت المبرم
ينبوع القول عميق
لكن الكف صغيرة
من بين الوسطى والسبابة والابهام
يتسرب في الرمل كلام

(٣) ولأنك لا تدري معنى الالفاظ فأنت تناجزني بالألفاظ
اللفظ حجر
اللفظ منية
فإذا ركبت كلاما فوق كلام
من بينهما استولدت كلام

لرأيت الدنيا مولودا بشعا
وتمنيت الموت
أرجوك
الصمت
الصمت

(٤) تطل حقيقة في القلب توجعه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح
وذلك أن ما نلقاه لا نبغيه
وما نبغيه لا نلقاه
وهل يرضيك أن أدعوك يا ضيفي لمائدتي
فلا تلقي سوى جيفة
تعالى الله أنت وهبتنا هذا العذاب وهذه الآلام
لأنك حينما أبصرتنا لم نحل في عينيك
تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمن عجل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت أين الموت أين الموت .

(٥) شيخي بسام الدين يقول
يا بشر اصبر
دنيانا أجمل مما تذكر
ما أنت ترى الدنيا من قمة وجدك
لا تبصر إلا الانقاض السوداء
ونزلنا نحو السوق أنا والشيخ
كان الانسان الأفعى يجهد أن يلتف على الانسان الكركي
فمشى من بينهما الانسان الثعلب

عجبا
زور الانسان الكركي في فك الانسان الثعلب
نزل السوق الانسان الكلب
كي يفقأ عين الانسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الافعى
واهتز السوق بخطوات الانسان الفهد
قد جاء ليبقر بطن الانسان الكلب
ويمص نخاع الانسان الثعلب
يا شيخي بسام الدين
قل لي أين الانسان أين الانسان
شيخي بسام الدين يقول
اصبر سيجيء
سيهل على الدنيا يوما ركبه
يا شيخي الطيب
هل تدري في أي الأيام نعيش
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن
من أيام الاسبوع الخامس
في الشهر الثالث عشر
الانسان الانسان عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر اللُّعْنَاء ونام
وتغطى بالآلام

وهكذا كانت مذكرات بشر الحافي ادانة كاملة ورافضة للانسان والوجود انها رؤية صوفية تنظر إلى الواقع العفن وتريد أن تتجاوزه إلى الافق النوراني الأعلى ، انها تنسحب من الوجود الذي ينضح بالخزي والعار ويتحول فيه

الانسـان إلى رموز حيـوانية مـادية وإلى قـوى شيـطانيـة لا يملك صـاحب النفس الاثيرية إزائه إلاّ الصمت وتمنى الموت . إن الحقيقة العارية في هذا الوجود بشعـة أوقفت نمـو كل معنى جميـل وزرعت العذاب والآلام في النفس الحـرة التي تنشـد العلاء والنقاء ، إن هذه الرؤية الصوفيـة اسقاط للمـاضي على الحـاضر ، وليس بعجيب أن تمحي فوارق الزمان : فالزمان نسبي ، وهو بالنظر الى طبيعة الإنسان التي لا تتغـير واقف جامـد لا يتحرك ، إنها إذن مـذكرات بشر عبـد الصبـور أو صلاح الحافي ، لا فرق فالزمن واحد والإنسان واحد ، وهو في صراع أبدي بين المثال والواقع .

وتتعلق بالظاهرة الاولى ظاهرة أخرى أسميها حالـة فقدان الشعـور بالأنـا ولا شك في أن التجربة الصوفية تأكيد للوعي ينطوي على فقدان كـامل للشعـور بالأنا ، وهنا محل اختلاف واضح بين النزعة الصوفية والرومـانسية ، وقـد صدق أحد دارسي شعر (ييتس) حـين قال انـه نجح في تحـرير نفسـه من قيود قـدرته الذاتية القديمة ، وكان يعني بدايته الرومانسية .

ويـرى هيجل أن ظـاهرة فقـدان الشعور بـالأنا نـابعة أصـلا من التصـور الإسلامي ، فهو يقول ان الشاعر المسلم الصوفـي إذ يسعى إلى استشفاف الله في الكـائنات يتخـلى عن أناه الخـاصة ، وهـذا ما يعـود عليه بـالبهجة والسعـادة الروحية ، فهو يعزف عن ذاتـه ليستغرق في الازلي المـطلق ، وقد تعمق الشـاعر العربي المعاصر في البعد عن أناه ، ونلمـح ذلك كثيـرا في شعر عـلي أحمد سعيـد (أدونيس) وخاصة في ديوانه (مفرد بصيغة الجمع) ، وهو عنوان مقتبس أصلا من اصطلاح صوفي قديم ، يقول في إحدى قصائده :

ان لايامي سفنا تنقل الشواطىء
لكن
كيف تهدأ مراسي تحت الموج
وأنت
ايتها الشمس الشمس ماذا تريدين مني
. . . .

أبحث عما لا يلاقيني
باسمه انغرس وردة رياح
شمالا جنوبا شرقا غربا
وأضيف العلو والعمق
لكن كيف أتجه ؟!
لعيني لون كسرة الخبز
وجسدي يهبط نحو داء له عذوبة الزغب
لا الحب يطاولني
ولا تصل إليّ الكراهية .

إن أدونيس هنا يبتعد تماما عن ذاتيته ولا يرى الأشياء من خلال (الأنا) إنه يعبر عن وجدان الإنسان المعاصر الذي يمل الأشياء الثابتة حتى ولو كانت الشمس بضيائها وحرارتها وقدرتها على صنع الوجود ، إن هذا الإنسان يسعى إلى شيء مجهول يفتقده في هذا العالم ، ولهذا يشرق ويغرب ، ويذهب شمالا وجنوبا ، ويغوص في التجربة (عمقا) و(علوا) ، ولكنه عاجز عن إدراك الوجهة الصحيحة التي تبلغه مأمله ، وتغيم الرؤى أمامه ويحس الضياع والغربة والألم ، ولكنه ـ من منظور رؤيته الصوفية وتجربته الروحية فوق العواطف البشرية .

ومن الظواهر الصوفية في شعرنا العربي المعاصر ما أسميه بالتبصر ، أو رؤية الأشياء الكائنة في صورة مختلفة عن حقيقتها الظاهرة ، لأن الإنسان الذي يخوض التجربة الصوفية يرى هذه الأشياء من داخل نفسه ، ويعبر (كولردج) عن هذه الظاهرة بقوله :

إنني لا آمل أن أحظى من الأشكال في الخارج
لا بالعاطفة ولا بالحياة . ان ينابيعهما في الداخل

وما أصدق هذا الباحث الذي عرف النزعة الصوفية بأنها ربط الاشياء بعضها ببعض ورؤيتها بصورة جديدة . وهذا ما يفرق النظرة الصوفية عن

النظرة الفلسفية ، (فالمعنى) في الفلسفة له دلالة تجريدية محددة بدقة ، ولكن (معنى) أي شيء في التجربة الصوفية له كثير من الدلالات ، أو هو كما يقول (كولن ولسون) : كالشظية من العظم التي يمكن أن يتصور منها الباحث الأثري هيكلا كاملا لحيوان منقرض . والصوفية بهذا المفهوم هي التي عناها (روبرت بروك Rupert Brooke) حين كتب إلى صديق له يقول : لا تقفز من مكانك ولا يصفر وجهك عند سماعك كلمة صوفية ، فأنا لا أعني أي شيء ديني ، ولا أي شكل من أشكال الإيمان . . . ان صوفيتي في أساسها هي النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم ، لا من حيث النفع ولا الجانب الادبي ، ولا البشاعة ، ولا أرى شيئاً آخر لديهم ، وإنما بوصفهم كائنات مخلوقة ، هذا على الأقل هو وصف نظرتي إليهم بعبارة فلسفية . والذي يحدث هو أنني فجأة ما استشعر القيمة غير العادية ، والأهمية البالغة لكل شخص ألقاه ،وكل شيء أراه تقريبا . إنني أجوب الأمكنة وأجلس في القطارات وأشهد المجد والجمال الاصيلين في جميع الناس الذين ألتقى بهم ان بمقدوري أن أراقب كهلا عاملا قذرا في عربة قطار طيلة ساعات ، وأن أحب كل ثنية وسخية مشحمة في ذقنه ، وكل زر على صداره الوسخ . . وينسحب هذا على جميع الأشياء في الحياة العادية ، فتسكع نصف ساعة في شارع قرية أو محطة سك حديدية . يكشف للمرء جمالا عظيما يستحيل أن يدعه ألا مأخوذا بنشوة غامرة .

وقلة من شعرائنا العرب المعاصرين يتمتعون بهذه القدرة على التبصر ، أو هذه الرؤية الصوفية التي تستطيع أن تشهد الجمال في غير ما يحس فيه البشر العاديون جمالا . ولعل قصيدة صلاح عبد الصبور الآله الصغير ، تكشف لنا أبعاد هذه الظاهرة الصوفية ، فهو يقول :

كان لي يوما إله وملاذي كان بيته
قال لي ان طريق الورد وعر فارتقيته
وتلفت ورائي وورائي ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكي فبكيته
ذات يوم كنت أرتاد الصحارى كنت وحدى

حين أبصرت إلهي أسمر الجبهة وردي
ورقصنا وإلهي للضحى خدا لخد
ثم نمنا وإلهي بين أمواج وورد
وإلهي كان طفلا وأنا طفلا عبدته
كل ما في الأرض يهواه ولكني امتلكته
كلما نغم في الأيكة عصفور لثمته
وإذا ثارت بنا الأشباح والليل اعتنقته
ومشينا مرة في الليل والوجد طلاسم
فتعشقنا ثورة العطر وقبلنا الكمائم
وشهدنا في ميلاد الليل ميلاد النسائم
ورجعنا في ثياب الفجر نبدو كالتوائم
ثم أصبحت إلهي تمنع الخطوة عني
وأناديك فأعيا ويسد الصمت أذني
وأناجيك على الحيرة في ظل التمني
أترى رحت أم الوجد الذي ضاع بعيني
كان لي يوما إله وملاذي كان بيته
قال لي ان طريق الورد وعر فارتقيته
وتلفت ورائي وورائي ما وجدته
ثم أصغيت لصوت الريح تبكي فبكيته

إن المرئيات هنا تأخذ شكلا جديدا ينبع من نفس الشاعر ، إنها ليست المرئيات الظاهرة المألوفة ، ولكنها تمر بتجربة روحية مكثفة تفتح أمامنا مستويات الآلهية غزيرة ، فالريح والورد والصحراء والطفل والأمواج والروض والعصفور وغيرها من المرئيات التي تزخر بها هذه التجربة ليست تلك الأشياء التي نعرفها ، والشاعر هنا لا يستخدمها استخداما مجازيا بحيث يسهل أن نقول مجاز هذه الكلمة كذا ، ولكن ينبغي للقارىء أن يغوص في أعماق نفسه ويحاول أن يتمثل التجربة الصوفية للوصول إلى الدلالات الحقيقية التي تكمن وراء هذه

المرئيات التي حولتها بصيرة الشاعر الى (إحساسات) و(خطرات) شعورية .

ونجد مع التبصر ظاهرة صوفية أخرى تقترن به وهي القدرة على النفاذ الى المستويات الأعمق في النفس البشرية وفي الكائنات ، وهي نوع من الاستبطان الواعي . . . وخاصية التأمل جزء أصيل في التجربة الصوفية ، وعند الشعراء الذين ينزعون منزعها ، وقد امتاز بتلك الظاهرة من شعراء الغرب (ييتس) و(روز Rouse) ، أما في شعرنا العربي المعاصر فربما كان خليل حاوي من الذين تبرز هذه الظاهرة في أشعارهم ، وإنها لتسهم اسهاما كبيرا في هذا الغموض الذي يتميز به ، يقول في قصيدته (الكهف) :

ويدي تميع وتنطوي في الرمل
ريح الرمل تنخرها
وتصفر في العروق
ويحز في جسدي وما يدميه
سكين عتيق
لو كان لي عصب يثور
رباه كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد تستحيل إلى عصور

فالشاعر في تأمل معاناة الإنسان يحاول الوصول إلى أغوار نفسه التي ينعكس عليها الواقع الأليم الذي يرفضه ، وهو يحس إحساسا عنيفا بوقع الزمن ، وقد اختلطت صور المعاناة بهذا الإحساس ، فالزمان قاهر في هذه اللوحة التأملية التي شحن الشاعر ألفاظها بطاقات هائلة من الدلالات .

ومن ظواهر النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث فكرة وحدة الوجود التي كانت أساسا في فكر ابن عربي ، ورأيناها تشيع في شعر التيجاني يوسف بشير ، وقد اتخذت في الشعر المعاصر الغربي والعربي على السواء شكلا فيه بعض الاختلاف . فوحدة الوجود التي يقول بها ابن عربي ليست وحدة وجود مادية بمعنى أن الحقيقة الوجودية هي ذلك العالم المادي الماثل أمام حواسنا ولكنها وحدة

وجود مثالية أو روحية تقرر وجود حقيقة عليا هي الحق الظاهر في صور الموجودات . وتعد وجود العالم بمثابة الظل لصاحب الظل ولهذا يحرص ابن عربي على القول بأن الحق منزه مشبه معا ، فتنزيهه في وحدته الذاتية ومخالفته للحوادث ، وتشبيهه في تجليه بصورها ، وتختلف درجة تأكيده لجانب التنزيه أو التشبيه حتى تكاد تظنه ماديا ، وقد تغلب عليه العاطفة الدينية فيتكلم بلسان التنزيه وينكر كل مناسبة بين الله والمخلوقات .

والشاعر المعاصر ذو النزعة الصوفية لم يكن مطالبا بحل التناقض في هذه النظرية بين الحق والخلق ، والواحد والكثير ، والقديم والحادث ، والظاهر والباطن ، والأول والآخر ، وغير ذلك من الاضداد ، ولكنه يستشعر الوحدة بين الخالق والمخلوقات بغض النظر عن كل هذه التناقضات ، أو كما يقول علي أحمد سعيد (أدونيس) :

أبحث عما يوحد نبراتنا
الله وأنا والشيطان وأنا ، العالم وأنا

ونرى هذا التوحد بشكل آخر عند بدر شاكر السياب حيث يقول :

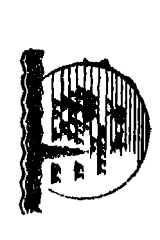
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا
قلبي الارض تنبض قمحا وزهرا وماء نميرا
قلبي الماء قلبي هو السنبل
قوته البعث يحيا بمن يأكل
في العجين الذي يستدير
ويدمي كنهد صغير كثدي الحياة
مت بالنار أحرقت ظلماء طيفي فظل الآله

ونجد في شعر صلاح عبد الصبور أمثلة كثيرة لنزعة التوحد الصوفية بالفهم المعاصر ، وهي واضحة في المثال الأخير الذي سبق أن قدمناه .

ومن ظواهر النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث الاحساس العنيف بالقلق والغربة في هذا العالم الواقعي ، فالصوفي ومن خاض تجربته أيضا في

سعي دائب للوصول إلى الحقيقة التي ينشدها ، وفي معاناة مستمرة لا تهدأ فيها نفسه المتشوقة إلى الخلاص من سجن المادة والزمن . إنه في توحد دائم للاتحاد بالله بالتسامي والانعتاق من واقعه ، وكذلك يبدو الشاعر المعاصر الذي ينزع منزع المتصوفة ، إن القلق يستبد به ويعتصره ، وتتحمل روحه المعذبة المعاناة في سبيل المجهول الذي ينتظره وهو ذاهل عن الزمن في تلك المعاناة ، تختلط في ذهنه الأشياء التي يريد أن يتجاوزها ، ويقول الشاعر العراقي صفاء الحيدري :

ومررت بي
ما كان قبل بعالمي غير انتظار
وغير شيء كالدوار
وحقيقة ضاعت بضوضاء النهار
ومضى النهار ومضى النهار
مرت دقائقه كأحلام قصار
وغدرت بي
وتركتني
أطوي على الجرح الابح وأنحني
والليل مد ظلاله السُّودا جدار
فرشت كواكبه دروب الشمس فانكفأ النهار
وبدت مصابيح الدجى كوجوه آلهة صغار
يتحسس الصمت العميق ظلالهن على الجدار
وأتى نهار
ونظرت في عينيك كنت كمستحم فوق نار
كانت هنالك هوة
تنهد في ما لا قرار
وبدت ليالينا تطل عليّ من ألفي مدار
فرأيت قلبك فارغا
لا ليل فيه ولا نهار



ونحس وقع المعاناة العنيفة على نفس أحمد سعيد (أدونيس) في قصيدته (الفراغ) التي يشبهها أحد الباحثين بقصيدة الارض اليباب لاليوت ، ونحس تجربة الشاعر الصوفية في قوله :

حطام الفراغ على جبهتي يمد المدى ويهيل الترابا
ويخلج في جناحي ظلاما وييبس في ناظري سرابا
هنا عبر دربي يموت ربيع ويصفر ريف
هنا في عروقي صدى للجفاف ودمدمة وصريف
هنا في دمي يولد الخريف
وفي حاضري يتمرأى
وتبعد عني تبعد شمس المصير وتنأى

وربما كان صلاح عبد الصبور أهم الشعراء المحدثين الذين تنضح رؤاهم بهذه المعاناة والاحساس بالغربة ، وتمتزج هذه المعاناة بالقلق والتوتر والحزن والخوف والسأم والرغبة في إدراك المجهول الذي يحقق الانعتاق من كل أحاسيس الغربة والضياع . ونحس كل هذه المعاني والنبضات في قصيدته (أغنية الى الله) يقول :

(١) لينتثر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولنغترب في قفار العمر والسهوب
ولننكسر في كل يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تذوب الشمس في الغروب
فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد القصيرة المجذوذة الأصابع سماء أمنياتنا
الله يا وحدتي المغلقة الأبواب
الله لو منحتني الصفاء
الله لو جلست في ظلالك الورافة اللفاء
أجدل حبل الخوف والسأم

طول نهاري
أشنق فيه العالم الذي تركته وراء جداري
ثم أنام غارقا فلا يغوص لي
حلم . . .

(٢) حين تصير الرغبات أمنيات
لانها بعيدة المطال في السما
ثم تصير الامنيات وهما
لانها تقنعت بالغيم والضباب
وهاجرت مع السحاب
واستوطنت أعالي الهضاب
ثم يصير الوهم أحلاما
لانه مات فلا يطرق سور النفس الا حين يظلم المساء
كأنه أشباح ميتين من أحبابنا
ثم يصير الحلم يأسا قاتما وعارضا ثقيلا أهدابنا . .
أثقل من أن ترى . .
وان رأت فما يرى العميان
أقدامنا . .
أثقل من أن تنقل الخطى . .
وان خطت تشابكت ثم سقطنا هزأة كبهلوان
نصر يا ربنا العظيم يا الهنا
أليس يكفي أننا موتى بلا أكفان
حتى تذل زهونا وكبرياءنا

(٣) حزني ثقيل فادح هذا المساء
كأنه عذاب مصفدين في السعير
حزني غريب الابوين
لأنه تكون ابن لحظة مفاجئة

ما مخضته بطن
أراه فجأة إذ يمتد وسط ضحكتي
مكتمل الخلقة موفور البدن
كأنه استيقظ من تحت الركام
بعد سبات من الدهور

(٤) لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان
فيوقظ الحنين ، هل نرى صحابنا المسافرين
أحبابنا المهاجرين
وهل يعود يومنا الذي مضى من رحلة أزمان
ثم بلوت الحزن حين يلتوي كأفعوان
فيعصر الفؤاد ثم يخنقه
وبعد لحظة من الاسار يعتقه
ثم بلوت الحزن حينما يفيض جدولا من اللهيب
نملأ منه كأسنا ونحن نمضي في حدائق التذكرات
ثم يمر ليلنا الكئيب
ويشرق النهار باعثا من الممات
جذور فرحنا الجديب
لكن هذا الحزن مسخ غامض مستوحش غريب
فقل له يا رب أن يفارق الديار .
لانني أريد أن أعيش في النهار

(٥) يا ربنا العظيم يا معذبي
يا ناسج الاحلام في العيون
يا زارع اليقين والظنون
يا مرسل الآلام والافراح والشجون
اخترت لي
لشد ما أوجعتني

ألم أخلص بعد
أم ترى نسيتني
الـويل لي ، نسيتني
نسيتني
نسيتني !

ان الحزن عند صلاح ليس حزنا عاديا أو ذاتيا ، إنه حزن صوفي ، ولهذا يتجسد وتنطوي فيه فترات الزمن ، ويمتزج بالحياة والموت والانبعاث ، ويقترن باليقين والشك ، والحلم والوحدة ، والحقيقة والوهم ، والجمود والحركة ، انه حزن لم تحمله بطن لأنه يعيش في نفس كل انسان متحير بين الواقع والمثال ، ويجتاز تجربة روحية واعية .

ونتيجة لهذا القلق وتلك الغربة والاحساس بالضياع في العالم الحقيقي من حيث ظاهره يحدث الرفض لهذا العالم وما فيه من قيم عفنة متآكلة، وقد عرف الصوفية منذ وقت بعيد بالتمرد والثورة على الاشكال الموروثة ، ومحاولة احداث صدمة للواقع وما تواضع عليه الناس . وكان جلال الدين الرومي يقول ان الهواء الذي انفخه في هذا الناي نار وليس هواء ، وكل من ليست له هذه النار فليمت، بل نجد أحد الباحثين المحدثين يربط بين حركة المتصوفة في العصور القديمة وحركة اليسار في الفكر العربي المعاصر قائلا ان الصوفية لعبت دورا ثوريا يتسم بالاحتجاج ويمثل حالة (اللاانصياع) الاجتماعي أمام القائم السياسي .

ونجد هذه الخاصية الصوفية متمثلة في كثير من الاشعار العربية الحديثة ، ويأتي في مقدمة من نتمثل في أشعارهم هذه الظاهرة عبد الوهاب البياتي يقول في قصيدته (أباريق مهشمة) :

الله والافق المنور والعبيد .
يتحسسون قيودهم
شيد مدائنك الغداة
بالقرب من بركان فيزوف ،لا تقنع
بما دون النجوم

وليضرم الحب العنيف
في قلبك النيران والفرح العميق
والبائعون نسورهم يتضورون
جوعا وأشباه الرجال
عور العيون
في مفرق الطرق الجديدة حائرون
لا بد للخفاش
من ليل وان طلع الصباح
والشاة تنسى وجه راعيها العجوز
وعلى أبيه الابن والخبز المبلل بالدموع
طعم الرماد له ، وعين من زجاج
في رأس قزم ، تنكر الضوء الطليق
وأرامل يتبعن أشباه الرجال
تحت السماء بلا غد ، وبلا قبور
والله والافق المنور والعبيد
يتحسسون قيودهم :
نبع جديد
نبع تفجر من موات حياتنا
نبع جديد
فليدفن الاموات موتاهم
وتكتسح السيول
هذه الاباريق القبيحة والطبول
ولتفتح الأبواب للشمس الوضيئة والربيع .

ان الشاعر رافض لهذا الواقع الذي يعيش فيه الإنسان ويحس احساسا عنيفا بكل ما يمنع الانسان من الانطلاق والتحرر ، إنه عبد يرسف في الاغلال : أغلال الزمان والمكان ، أغلال المادة التي تشده أبدا إلى التراب وتلقي

به في حمأة الرذيلة للتسلط على الضعفاء . ولكن ركون الانسان إلى هذا الواقع والرضى بالسجن والقيد لتدور الحياة دورتها فيأتي الموت ويضحى الإنسان كأنه ما كان ، يحمل معنى عبودية الإنسان لضعفه وقصوره وعجزه . لا مفر من ثورة الإنسان على نفسه ، وعلى واقعه ، وعلى كل ما يقيد انطلاقه وقدرته ، لا بد أن يفجر الارادة لتغير الواقع وتكتسح أمامها كل ما يقف عقبة دون ظهور الصفات الإنسانية المثالية التي تجعل الإنسان في حد ذاته قيمة في هذا الوجود .

والإنسان في الفكر الصوفي لا يعيش حالة من اللاوعي أو السلبية ، بل إن الانسان هو الحقيقة الأكثر حياة في الوجود ، صحيح أن حياة الإنسان الخاصة ليست بذات أهمية حقيقية في الفكر الصوفي إذ أن قدر الإنسان الحقيقي هو أن يعيش حياة لا شخصية ، ولكن في الإنسان طاقات هائلة ، وهو يستطيع الاتصال (بمصدر القوة) إذا امتلك روحا إنسانية قوية تتجاوز مأزقه المأسوي .

ومثل هذه الأفكار الصوفية ربما غذت فكر أمثال جوته ونيتشه وبرجسون فأوجدت لديهم الأحساس بأن الإنسان قد بلغ مرحلة جديدة في نمو تجعل منه شيئا آخر لأنه قد أصبح يمتلك قوة داخلية أكبر بكثير مما يظن ، هذه القوة هي التي اعتاد الإنسان من قبل أن يضفيها على الآلهة الذين تخيلهم مثل زيوس القادر على قذف الصواعق أو تحويل نفسه إلى ثور أو أوزة .

ولا شك أن هذه الشعور الإنساني جديد ، قد حول الإنسان من الإحساس بتفاهته وضعفه بين المخلوقات إلى قوة قادرة عن طريق قوة الروح ، ومن أهم الشعراء الغربيين الذين يعبرون عن هذا الاتجاه (نيكوس كزانتزاكيس Nikos Kazantzakis) ونرى آثار هذه النزعة في شعرنا المعاصر في مثل قول نجيب سرور :

يا عبيد الحزن يا صرعي أفانين الحذر
قدر الإنسان أن يقهر حزنه
قدر الإنسان أن يفرح أن يصنع عرسه
قدر الإنسان أن يخلق فوق الأرض جنه

بل وأن يخلق نفسه
قدر الإنسان أن إرادة الإنسان
في الارض قدر
ما السما ما قمة الاولمب ما الاقدار ؟
ما كل أكاذيب العبيد ؟
نحن لا نصبح أربابا إذا متنا
ولا نبقي بشر
نحن أرباب على الارض نريد
ثم ندري ما نريد
ثم اصرارونملي ما نريد

ولما كان للصوفية وسائلهم الخاصة في إدراك الأشياء والتعبير عنها والإحساس بها ، كان من الطبيعي أن يظلل الغموض أقوالهم وأشعارهم ، وقد تسرب هذا الغموض إلى الشعر العربي المعاصر من حيث علاقته بالصوفية وما يقترن بها من تجريد أحيانا وشطحات ، وما يتصل بلغتها من رموز تتعلق بالباطن ولا تعني شيئا ذا قيمة في المدلول الظاهري للالفاظ . ويقول أحد المتصوفة في ذلك : كان لزاما على الصوفية إستخدام الإشارات حتى لا يشتد انكار العامة لهم . ويقول القشيري : نعم ما فعل القوم من الرموز فإنهم فعلوا ذاك غيرة على طريق أهل الله عز وجل أن يظهر لغيرهم فيفهموا على خلاف الصواب فيفتنوا أنفسهم أو يفتنوا غيرهم أما علي أحمد سعيد (أدونيس) فله رأي في هذه اللغة الباطنية الجديدة في الشعر المعاصر فهو يقول : إن اللغة العادية هي لغة الايضاح ولكن اللغة الشعرية وسيلة استبطان واكتشاف ، ومن غاياتها الأولى أن تثير وتحرك وتهز الأعماق وتفتح أبواب الاستباق . . . إنها تيار تحولات يغمرنا بإيحائه وإيقاعه وبعده . هذه اللغة فعل ، نواة ، حركة ، خزان طاقات ، والكلمة فيها من حروفها وموسيقاها لها وراء حروفها ومقاطعها دم خاص ودورة حياتية خاصة ، وطبيعي أن تكون اللغة هنا إيحاء لا إيضاحا . كذلك من الطبيعي أن تلتقي الصوفية والسريالية في لغتها ووسائلها ، حتى

الكتـابة الآليـة كما يسميهـا السريـاليون مـارسها المتصـوفة بـاسم (الامـلاء) أو (الفيض) أو (الشطح) . وفي رأي السرياليين أن الوعي لم يعد يمـارس رقابـة على محتوى الكلام اللاواعي وإنما على طريقة ظهـوره ، وإن اللغة التي تفلت من رقابة الوعي تظهر طاقة إبداعية كثيرا ما يهدرها الوعي . وهم في ذلـك متأثـرون بالمذهب الفرويدي عـلى أساس أن الكتـابة الآليـة تكشف مكنون النفس الـذي يخفيه الفكر الواعي . ولهذا تخرج الصور السريالية شديـدة الغموض لاعتمـادها على الوعي وعلى الجزء المبهم الغامض في ذات الإنسان .

ويأتي علي أحمـد سعيد (أدونيس) في مقـدمة الشعـراء العرب المعـاصرين ذوي الإتجاه الغامض الذي تمتزج فيه السريالية بالصوفية لاعتمادها على اللاوعي وعلى الجزء المبهم الغامض في ذات ألإنسان .

في الجرح أبراج وملائكة
نهر يغلق أبوابه وأعشاب تمشي
رجل يتعرى
يفتت ريحانا يابسا ويهلل
ثم ينقط الماء فوق رأسه
ثم يسجد ويغيب
أحلم
أغسل الأرض حتى تصير مرآة
أضرب عليها سوراً من الغيم سياجا من النار
وأبني قبة من الدمع أجبلها بيدي

ولا شك في أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم ، فكانوا في أشعارهم يتجاوزون الدلالة اللغـوية لـلالفاظ ويعتمـدون على الاتجـاه الغيبي في فهم العـلاقات أو مـا يسمونـه بنظريـة التراسـل Correspondances ، كـذلـك يعتمدون على الموسيقى اعتمادا كبيرا في الإيحاء بالمعنى ، كما يعتمد الصوفي عليها في حلقـات ذكره ، وكـان الرمـزيـون يقـولـون إن مـوسيقى الشعـر ليست نغـما وإيقاعا ، بـل نشوة استغـراق جمالي ، وكان الشعـر عند (بـودلير) يتخـذ صورة

حلم حتى ليقترب من فكرة الإتحاد الصوفي . كذلك كان (ريلكه) يتخذ من الشعر وسيلة لإدراك النشوة الصوفية . فإذا نظرنا إلى الرمزيين العرب المحدثين وجدنا أن بشر فارس يجنح في رمزيته إلى الإشراق الصوفي ، وأنه في تناوله المعاني التجريدية المحضة والموضوعات الميتافيزيقية يثير قضية المفارقة بين حياة الإنسان الظاهرة وحياته الباطنية . كذلك نجده في قصائده يخوض تجربة كلية في رحلة عبر عالم الباطن بكل ما فيه من غموض وإبهام ، ويستخدم من التراث الصوفي الإسلامي كثيرا من التعبيرات كالسكر والوجد والقطب والفتوح والكشف والعرفان والفيض والسر والقطب ، يقول من قصيدته « إلى فتاة » :

بصريني يا وضوح ثروة القطب الخطير
أنا في وهج الفتوح يقظ لكن حسير
خف بي كشف طموح وكبا فهم كشير
فسرت فوحات روح في غيابات الضمير
لمحات قد تبوح بخفات الأثير

ويقول في قصيدته (وحي) :

رب فجر تسور الوهم فيه إلى الفضا
فخلا عارف بفيض من اللطف منقضى
لقف الغيب من رهافة ما خف مومضا
صرف اللب تحت جفن أمين وأغمضا
حسب السر أن كاشفه كف مبغضا
فالتوى مولعا هلوعا وسرعان ما قضى

وانتفضت الرمزية في شعرنا العربي المعاصر انتفاضة أكثر قوة في نفوس الشعراء بعد جيل بشر فارس ، حتى أن علي أحمد سعيد (أدونيس) يقول : الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء ، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، أو هي القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذي يتيح للوعي

أن يستشف عالما لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للوجود المعتم ، وإندفاع صوب الجوهر .

وواضح أن في تعبير أدونيس عن الرمز ما يكشف عن هذه النزعة الصوفية الباطنية التي أصبحت من سمات الشعر العربي المعاصر ، فالشاعر يريد أن يجعل من قصيدته تجربة باطنية كاملة ، وهو يهز اللغة هزا عنيفا في سبيل الوصول إلى مدلولات أبعد كثيرا من ظواهر الألفاظ ، ومن هنا يستغرقه الغموض والإبهام ويحس القارىء الجو العام الذي يحيط بتجربة الشاعر ، دون أن يصل إلى مفهوم أكيد لما أثاره من معان وصور ، يقول أدونيس :

ك ترتجف تحت نواة رفضية بعمق الضوء
ت تاريخ مسقوف بالجثث وبخار الصلاة
أ عمود مشنقة مبلل بضوء موحل
ب سكين تكشط الجلد الآدمي وتصنعه نعلا لقدمين سماويتين .

فيحس القارىء الجو العام لتجربة الشاعر من خلال ألفاظ الإرتجاف والرفض والجثث والمشنقة والوحل ، ولكن عليه أن يخوض تجربة عنيفة في سبيل الوصول إلى المضمون الحقيقي لهذه الرموز وهذه الحروف الأربعة التي شعب منها رموزا جديدة ولا أقول مدلولات لما ترمز له ونجد محمد عفيفي مطر يتجه كذلك في ديوانه (والنهر يلبس الأقنعة) هذه الوجهة الرمزية المقترنة بالنزعة الصوفية ، يقول في إحدى قصائده :

مهرة الحلم كانت تحت سماء البراري
أنا فوق صهوتها أتوحد بالسرج
ساقي هدابة الصوف ، لين الأصابع
خيط الحرير المحير في تمنمات الفتوح القديمة
أنا فوق صهوتها راجع من جراحي البعيدة ـ والجرح
نافذة ودمي قمر يتوقد في شجرة الافق ، كنت
أنا فوق صهوتها ميتا . . أتوحد بالسرج شيئا فشيئا ،

دمي فوق غرتها وردة في مكاحلها جرس يتأرجح
بين صوتي الذي غزلته الرياح باصباعها خاتما ثم
ولت به في البراري البعيدة

إن فكرة الحلم هنا لا بد أن تنقل القارىء إلى جوه وتتيح له فرصة إطلاق الرغبات والغرائز والمشاعر الباطنية الكامنة التي لا يمكن التعبير عنها في حالة الوعي ، فالشاعر فوق صهوة مهره الحلم يتوحد بالسرج وبالزمن الماضي والحاضر ، وهو يود أن يفر من جروح قديمة لا يزال يحس لذعها ، وتتعاقب الصور الرمزية التي تعبر عن موقف الإنسان من الوجود والعدم ، من الحياة والموت ، وغير ذلك مما يشغل الإنسان في تجربته الروحية المتأملة .

وهكذا نرى أن النزعة الصوفية بمعناها الإنساني العام ، أو بمعناها الإسلامي الخاص الذي لا يفترق كثيرا عن المعنى الإنساني العام فيما رأينا ، ذات أثر واضح في شعرنا العربي المعاصر من جوانب شتى ، وهي تحتاج إلى تتبع دقيق لا يكتفي بظواهر الأشياء فلا يكفي أبدا أن نرى صلاح عبد الصبور يتخذ نماذج بشرية صوفية مثل بشر الحافي أو الشيخ محيي الدين في قصيدته (رسالة إلى صديقة) ، أو الحلاج في مسرحيته الشعرية، ولا يكفي أن نجد في شعره بعض المصطلحات الصوفية كالتي نجدها في قصيدته (أغنية إلى الله) لنحكم بوجود نزعة صوفية في شعره ، كذلك لا يكفي أن ندرك من عنوان ديوان علي أحمد سعيد (أدونيس) « مفرد بصفة الجمع » تأثره بالصوفية لأنه استقى هذا التعبير من أبي حيان التوحيدي وكذلك اسم مجلته « مواقف » الذي استقاه من (مواقف) النفري الصوفي لا يكفي للتدليل على نزعته الصوفية . وكذلك الأمر بالنسبة للشعراء المحدثين جميعا ، فالأمور الظاهرة قد تكون هادية إلى وجود النزعة الصوفية التي تحتاج إلى تعمق في جوانب شعرهم وتمثل مافيه من مضامين وأشكال وإدراك هذه المسارب الخفية للأثر الصوفي ليس أمرا يسيرا ، فالاقتصار على تصوير الجمال الحسي من أجل كونه جمالا يختلف تماما عن تصوير الجمال الحسي بوصفه وسيلة للوصول إلى الجمال المطلق ، وهنا تكمن النزعة الصوفية الحقيقية ولكن إدراك ما بين الأمرين ليس من السهولة بمكان . والتعبير عن

الحب المادي الظاهر يختلف اختلافا بينا عن التعبير عن الحب بوصفه أعلى مظهر من مظاهر الارادة الإنسانية والوجدان . وهنا يوجد المفهوم الحقيقي للحب عند الصوفية . كذلك التمرد من أجل امتلاك القدرة المادية يختلف تماما عن التمرد في المفهوم الصوفي ومحاولة الإنسان الخلاص بنفسه من قيوده الترابية و سجن الواقع المادي . وهكذا لو مضينا في تتبع هذه الجوانب من الفكر الصوفي لنرى تأثيرها في الشعر العربي الحديث لوجدنا مساحات فكرية كبيرة في شعرنا المعاصر بحاجة إلى ما يرودها بحثنا عن الحقيقة ، وحسبي أني قد وضعت بعض علامات على الطريق .

ثَانيًا: فِي النَّثْر

طه حسين والتراث اليوناني

إن موقف طه حسين من التراث اليوناني عنصر رئيسي في دراسة فكره ، وملمح أصيل من ملامح إتجاهه الأدبي ، وقد ظن كثيرون ممن درسوا فكر طه حسين وأدبه أن موقفه من التراث اليوناني قد بدأ يتشكل بعد عودته من بعثته إلى فرنسا ، ولكن الواقع الذي تهدينا إليه أقواله وكتاباته يثبت أن هذا الموقف بدأ يتكون قبل أن يعبر البحر ، وهو في مرحلة الثورة على دراسته الأزهرية والإقبال على محاضرات ا لجامعة المصرية .

وينبغي لي أن أقرر منذ البداية أن موقف طه حسين من التراث اليوناني جزء من موقفه العام بالنسبة للاصالة حيثما كانت ، وأنه ينسجم تماما مع موقفه من التراث العربي ، ولم تكن ثورة طه حسين على الدراسة الأزهرية ثورة على الاصالة ولا على التراث ، كما فهم بعض الذين تخدعهم الظواهر السطحية أو الذين يخادعون بها ، بل كانت في حقيقة أمرها ثورة في سبيل الاصالة من أجل التعلق بالتراث .

إن الإنسان لا يختار قدره ، وكان من نصيب طه حسين وهو في ريق الصبا أن يتصل بسيد علي المرصفي الثائر على العقم والجمود في الدراسة الأزهرية ، الذي يريد أن يتخطى كتب الشروح والحواشي التي ألفت في عصر الانحطاط ليعود إلى المناهل الأصيلة في دراسة علوم العربية ، وليعيد للادب مكانته التي

فقدها في أروقة الأزهر ، حتى أن قراءة ديوان الحماسة كانت بدعة لا تغتفر . لقد تعلم طه حسين من المرصفي حب التراث في منابعه الصافية ، وتعلم منه احترام الاصالة ونبذ التقليد ، وتعلم من دراسته في الأزهر ـ كما جاء في حديث له ـ التعمق في فهم النصوص والصبر على البحث .

ثم استهوت محاضرات الجامعة المصرية طه حسين لأسباب ثلاثة يمكن استخلاصها من أحاديثه ، أولها الانفتاح على الثقافات الأخرى ، وقد فتح سانتيلانا الطريق أمام طه حسين إلى الثقافة اليونانية خاصة في أثناء محاضراته عن الفلسفة الإسلامية . وثانيها إدراك معارف جديدة في التاريخ والحضارة والفلسفة والأدب كان محروما منها في دراسته الأزهرية ، وثالثها إعجابه باللغة العربية الفصحى التي كان يستخدمها المستشرقون في محاضراتهم ، بينما كان أساتذته في الأزهر يستخدمون العامية . وهذه الأسباب جميعا تؤكد رسوخ حب التراث والاصالة في نفس طه حسين ، وتحدد بدقة بداية عهده بالثقافة اليونانية .

لقد وضح موقف طه حسين وهو لا يزال فتيا من عالمية الثقافة وتنوعها وفي ذلك يقول : لقد حرصت على أن أتثقف ما وجدت إلى ذلك سبيلا ، وعلى ألا تكون ثقافتي أدبية خالصة ، فعنيت بالفلسفة والاجتماع والتاريخ اليوناني والروماني، ثم بالأدب اليوناني خاصة .

فلما عبر طه حسين البحر وذهب إلى فرنسا ، كان لديه الاستعداد للإقبال على الثقافة اليونانية ، بل كان لديه التصميم على ذلك ، لأنه أدرك من دروس سانتيلانا معنيين أساسيين : الأول عمق الثقافة اليونانية وأصالتها ، والثاني أثرها الضخم في الثقافة العربية الإسلامية . ومن هنا نرى طه حسين يردد ذكر أستاذين من أساتذته في فرنسا كان لهما أكبر الأثر في نفسه : بلوك أستاذ التاريخ الروماني ، وجلاتس أستاذ التاريخ اليوناني .

وينبغي لي أن أوضح هنا أن التراث اليوناني يشمل التراث الروماني أيضا وكان هذا المفهوم واضحا في ذهن طه حسين ، فهو يقول في بعض كتاباته ان

الأدب الروماني إنما ارتقى حقا حين أثر فيه الأدب اليوناني ، فالرومان تلاميذ اليونان في الأدب والفن والفلسفة .

درس طه حسين اللاتينية في أول بعثته في باريس ، ولما ذهب إلى مونبلييه درس اليونانية وآدابها وتاريخها . وأنفق في ذلك جهدا ووقتا باستمتاع وإقبال ، وأتقن ما درسه اتقانا جعله أستاذا للتاريخ القديم اليوناني والروماني في كلية الآداب بعد عودته إلى مصر عام ١٩١٩ م . وظل كذلك حتى عام ١٩٢٤ ، وقد جمع محاضراته في هذا الميدان في كتابه (دروس في التاريخ القديم في الجامعة المصرية) .

إن موقف طه حسين من التراث اليوناني ليس مجرد دراسة وتدريس ، وإعجاب ومحاولة نقل هذا الإعجاب إلى عامة المثقفين ، بل كان أبعد من ذلك أثرا ، وأوسع دائرة .

إنه يرى أن التراث اليوناني مصدر الحياة العقلية التي لا تزال الإنسانية متأثرة بها إلى اليوم وإلى غد وإلى آخر الدهر . ويرى أن هذا التراث أثر في الرومان والعرب ، وأثر في الإنسانية القديمة والمتوسطة ، وأنه يؤثر الآن في الإنسانية الحديثة وسيؤثر فيها إلى ما شاء الله .

ولا ينسى طه حسين التراث القديم قبل اليونان ، ولكنه يعتقد أن الحضارة اليونانية قد ورثت الحضارات المصرية والبابلية والفينيقية ، فأصبحت بذلك مستودع الماضي كله ، وأساس الحاضر والغد .

وهذا المفهوم للتراث اليوناني لا يجعله عند طه حسين مجرد ماض يدرس للمتعة والعبرة ، ولكنه أساس للحاضر بنيت عليه النهضة الاوروبية الحديثة ، ويمكن أن تبنى عليه حضارة مصر الحديثة بعد طول التخلف والجمود ، فكأن الحضارة اليونانية في رأيه حضارة متجددة ، تنبثق عنها الحضارات ، وتبقى شامخة حية ، وهي في ذلك فريدة بين الحضارات القديمة التي سبقتها أو تلتها .

وقد استطاعت الحضارة اليونانية ـ في رأي طه حسين ـ أن تؤثر في الشرق تأثيرا خطيرا ، فقد نشأ من اختلاط اليونانيين والشرقيين مزاج خاص نستطيع أن

نجده واضحا في دراستنا للفلسفة الاسكندرية أو آداب الاسكندريين . ويرجع إعجاب طه حسين بالاسكندر الكبير إلى سعيه لايجاد الوحدة العقلية في النوع الإنساني كله على أساس الثقافة اليونانية . كذلك يرى في الديانة المسيحية ثمرة التعاون بين العقلين الشرقي والغربي ، ويعزو نجاحها في أوروبا إلى ذلك السبب ، بينما لم تظفر بهذا النجاح اليهودية أو الإسلام لأنهما أعرق في السامية من الديانة المسيحية .

وتطبيقا لهذا الايمان بدور الثقافة اليونانية في الماضي والحاضر والمستقبل دعا طه حسين إلى نشر التراث اليوناني وإذاعته والإقبال عليه ، وبدأ ذلك السعي بنفسه منذ عودته من فرنسا ، فكتب في عام ١٩١٩ بحثا عن الظاهرة الدينية عند اليونان وتطور الآلهة وأثرها في المدنية، ثم نشر في السنة التالية كتابه (صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان) .

وفي عام ١٩٢١ ترجم كتاب أرسطو (نظام الاثينيين) . وكان في أثناء نشره وإذاعته لألوان من التراث اليوناني في الأدب والإجتماع والفلسفة والمدنية يدرس في الجامعة تاريخ اليونان والرومان بوصفه إطارا يوضح صورة التراث اليوناني في شتى نواحي المعرفة الإنسانية .

ولم ينقطع سعيه الملح في نشر الثقافة اليونانية بانقطاع تدريسه للتاريخ القديم اليوناني والروماني في عام ١٩٢٤ ، بل نراه في العام التالي ينشر كتابه (قادة الفكر) الذي يحلل فيه حياة خمسة من رجال الأدب والفلسفة والسياسة اليونانيين، وسياسي روماني واحد هو يوليوس قيصر. أما قادة الفكر من اليونان فمنهم هوميروس زعيم الشعر القصصي عندهم، وهذا اللون من الشعر في رأي طه حسين «مستودع المثل العليا في الأخلاق والحياة الإنسانية الساذجة البريئة من الفساد» ،ثم نجد ثلاثة من الفلاسفة الذين أصلوا الفكر اليوناني بل الفكر الإنساني وهم سقراط وأفلاطون وأرسطو ، وكان طه حسين قد كتب دراسة وافية عن فكر أرسطو في مقدمة طويلة صدر بها ترجمته لكتابه (نظام الاثينيين) . وخامس قادة الفكر اليوناني في رأي طه حسين هو الاسكندر ، وهو لم يتخيره بوصفه قائدا عبقريا ،

بل لأنه نشر الثقافة اليونانية وسعى إلى إيجاد وحدة ثقافية عالمية على أساسها .

وكانت فكرة الكتاب نفسها احتذاء لكتاب بلوتارك الذي ترجم فيه لعظماء اليونان والرومان ، كما أن طه حسين قد بناها على الإيمان بأن الآداب على اختلافها وتباين فنونها ومنازعها ظواهر اجتماعية أكثر منها ظواهر فردية. فقادة الفكر في رأيه هم ثمرة الحضارة اليونانية وليست الحضارة اليونانية ثمرتهم. ووجد طه حسين بعد هذا السعى في سبيل نشر التراث اليوناني أن مجاله لم يخرج عن دائرة المثقفين المتخصصين ، فبذل جهده في سبيل توسيع هذه الدائرة بمحاولة تقرير كتابه (قادة الفكر) في المدارس الثانوية ، ولكن فكر رجال التعليم في ذلك الوقت لم يتسع لهذه المحاولة .

واهتم طه حسين في هذه المرحلة من حياته بدراسة الأدب العربي من حيث أصوله الأولى وتراثه القديم متأثرا في ذلك بمنهج مؤرخي الآداب الأوروبية في دراسة الأدب اليوناني واللاتيني ، وهو في خلال ذلك لا يفتر عن الدعوة لنشر التراث اليوناني ، وقد رحب ترحيبا بالغا بظهور مسرحية توفيق الحكيم (براكسا أو مشكلة الحكم) لأنها استوحت إحدى مسرحيات أرستوفان التي يسخر فيها من الديمقراطية والفلسفة معا . وكأنه وجد في ظهور هذه المسرحية استجابة واضحة لدعوته ، وامتداد حيا في مصر للثقافة اليونانية . ولما نفضت مصر عن نفسها وصمة الاحتلال ، فكر طه حسين في حفر مجرى جديد للثقافة لتواكب ثقافة الاوروبيين ونهضتهم وهو يقول في ذلك : وإذا كنا في هذا العصر الحديث نسلك سبيل الاوروبيين لا في حياتنا العقلية وحدها ، بل في حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضا ، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الاوروبيين في فهم هذه الحياة التي استعرناها .

ولما كانت النهضة الاوروبية الحديثة قد قامت في أدبها على أساس التراث اليوناني والروماني ، دعا طه حسين إلى تعليم اللغتين اليونانية واللاتينية (لا في الجامعة وحدها ، بل في التعليم العام قبل كل شيء ، ولأن اللاتينية أساس من أسس العلم والتخصص ، ولأن التعليم العالي الصحيح لا يستقيم في بلد من

البلاد الراقية إلا إذا اعتمد على اللاتينية واليونانية على أنهما من الوسائل التي لا يمكن الاستغناء عنها) . وقد ضمن طه حسين كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) هذه الآراء ، محاولا أن يقفز فوق أسوار التاريخ ليعيد ربط الماضي بالحاضر ويكرر التقاء الثقافة العربية بالثقافة اليونانية ، على أساس جديد ، غير الذي تم في القرون الاسلامية الاولى .

على أن كثيرين لم يفهموا هذه المحاولة إلا على أنها دعوة صريحة للانقطاع عن التراث العربي الإسلامي ، والارتماء في أحضان الفكر الغربي ، وأنكر عليه المازني في كتابه (قبض الريح) ترويجه للحياة الغربية والفكر الغربي ، وأنكر عليه ساطع الحصري في عديد من المقالات دعوته إلى تعليم اليونانية واللاتينية ، وصنفه الدكتور محمد محمد حسين في كتابه (الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر) ضمن المتفرنجين الخطرين على العروبة والاسلام ، وحدد ثلاثة أصول قام عليها في رأيه كتاب (مستقبل الثقافة في مصر) وهي :

١ ـ الدعوة الى حمل مصر على الحضارة الغربية وطبعها بها ، وقطع ما يربطها بقديمها وبإسلامها .

٢ ـ الدعوة إلى إقامة الوطنية وشؤون الحكم على أساس مدني لا دخل فيه للدين ، أو بعبارة أصرح ، دفع مصر إلى طريق ينتهي بها إلى أن تصبح حكومتها لا دينية .

٣ ـ الدعوة إلى إخضاع اللغة العربية لسنة التطور ودفعها إلى طريق ينتهي باللغة الفصحى التي نزل بها القرآن الكريم إلى أن تصبح لغة دينية فحسب كالسريانية والقبطية واللاتينية واليونانية .

وقد استند المهاجمون إلى نصوص من أقوال طه حسين تتسع لتأويلاتهم ، ولكنها ـ في رأيي ـ منتزعة من أماكنها في فكر طه حسين ومواقفه ، فطه حسين مولع بالتاريخ يفسر به كثيرا من الظواهر الأدبية والاجتماعية والنفسية ، ويربط بينه وبين الحاضر ، ويقترن ذلك عنده بطموح شديد نحو التجديد والثورة على الجمود والتخلف ، ولكن هذا الطموح نحو التجديد لا يبدل موقفه المبدئي من

حب الاصالة الذي ينبع من ولعه بالتاريخ . وإذا كان طه حسين قد بهرته الثقافة اليونانية والرومانية ، فهذا الانبهار لم يصرفه عن التراث العربي ـ ونراه في عام ١٩٣٣ ـ يرد على الحكيم في مقال ينصف فيه العرب من الرومان فيقول (فإذا أردت أن تقارن بين العرب والرومان فأظنك توافقني على أن الأدب العربي الخالص أرقى جدا من الأدب الروماني الخالص ، أي أن الأدب الروماني إنما ارتقى حقا حين أثر فيه الأدب اليوناني ، فالرومان تلاميذ اليونان في الأدب والفن والفلسفة ، والعرب يشبهونهم في ذلك ، ولكن العرب كان لهم أدب ممتاز قبل أن يتأثروا بالحضارة اليونانية ، ولم يكن للرومان من هذا الأدب الممتاز حظ يذكر) .

وهو في دعوته إلى حمل مصر على الحضارة الغربية يعود إلى التاريخ ليستلهم هذا اللقاء بالحضارة الغربية فيقول : فلما كان فتح الاسكندر للبلاد الشرقية واستقرار خلفائه في هذه البلاد ، اشتد اتصال الشرق بحضارة اليونان ، واشتد اتصال مصر بهذه الحضارة بنوع خاص وأصبحت مصر دولة يونانية أو كاليونانية ، وأصبحت الاسكندرية عاصمة من عواصم اليونان الكبرى في الأرض .

ويؤسفني أن أقرر هنا أن معظم الذين هاجموا طه حسين في موقفه من التراث اليوناني ، لم يفهموا هذا الموقف في صورته المتكاملة ، أو أنهم أرادوا أن يرضوا عواطفهم ويهدهدوا ميول العامة على حساب الحقائق التاريخية ، أو أنهم استمرأوا واقع التخلف ، فلم يستفزهم إلى التجديد والتغيير طموح فكري .

ومضى طه حسين على سنته في نشر التراث اليوناني فأصدر في عام ١٩٣٩ كتابه (من الأدب التمثيلي اليوناني) ترجم فيه ستة أعمال لسوفوكليس : ألكترا ، اياس ، أنتيجونا ، أوديبوس ملكا ، أوديبوس في كولونا ، فيلاكتيس . ولم يكن نشر هذه الأعمال في ذلك الوقت غير صيحة احتجاج على تفاهة التأليف المسرحي في مصر ، ومحاولة جادة لتأصيله ، ثم كتب طه حسين في عام ١٩٤٧ عن بعض أبطال الاساطير اليونانية ، فكتب عن تسيوس وأوديبوس بوصفهما من النماذج الانسانية العميقة الغور ، التي اصطرعت فيها العواطف والنزعات

المتباينة . وفي كتاب (رحلة الربيع) الذي صدر عام ١٩٤٨ صورة ذاتية حية تفيض بالمشاعر ، رسمتها بصيرة طه حسين بتحسسها الوجداني لآثار اليونان وثقافتهم وحضارتهم .

لقد عاش التراث اليوناني في نفس طه حسين وفكره شامخا حيا ، وجد فيه روعة الماضي والحاضر وأمل المستقبل ، واستخلص منه كثيرا من أسس منهجه في دراسة الأدب ونقده ، واستوحاه في بعض وسائله الفنية في قصصه ، وفي بعض تجاربه الفنية في أدبه ، وتمثله ركيزة لمستقبل الثقافة في مصر ، وتحمل في سبيله الكثير من العنت ، بل تحمل في سبيل الاصالة والابداع والتجديد والثقافة الانسانية التي لا تعرف حدودا ولا عصبية لجنس أو دين .

ليست أزمة سكن بل أزمة قصة

كانت القصة ـ إبان ذروة إبداعها في الغرب ـ نتاج المفكرين ذوي الثقافة العالية المتعددة الجوانب، الذين كانوا يبالغون أحياناً في دراسة نواح تفصيلية لما يصفونه أو يكتبون فيه، مما يتصل بأنواع من العلوم والمعارف، ولكنها منذ الحرب العالمية الثانية تقريباً ـ انتقلت إلى أيدي الصحفيين الذين إن أتاح لهم عملهم تعدد ألوان ثقافتهم فهو لا يتيح لهم التعمق في أي لون منها.

ولم يكن ذلك الانتقال غريباً، فالقصة لها علاقتها القوية بالخبر والتحقيق الصحفي، كما أن بناءها يقوم أصلاً على الحدث، وهذه العناصر جميعها تدخل في صميم عمل الصحفي. صحيح أن الفن غير الفكر، ولكن الفن الذي لا يمازجه الفكر لن يكتب له أن يرقى إلى مستوى النضج. ولهذا نجد أن القصة ـ في بيئتها الصحفية الجديدة التي سكنت إليها ـ طرأت عليها تغيرات كثيرة، توشك أن تكون انحداراً من ذروة الإبداع الفني ـ الذي لا ينفصم عن المتعة الفكرية ـ إلى سفح الضحالة والغرابة معاً، لأن القصة لم تعد تقدم للقارىء على نحو موضوعي من حيث الزمان والمكان والوسط وظروف المجتمع، بل أصبحت مجرد مغامرة روائية ـ كما يسميها «البيريس» بحق ـ لأنها تصدر عن فرد متمرد على محيطه وعصره ووجوده.

وفي هذه البيئة الصحفية الجديدة ظهر جيل من الكتاب يقوم فنهم على

ازدراء عالم الأسوياء الأصحاء من ذوي العقل والاتزان، والترويج لقصص تتناول الشذوذ في كل شيء، على مبدأ الصحفيين القائل: أن يعض كلب إنساناً ليس خبراً، ولكن الخبر أن يعض الإنسان كلباً !

ولما كان الصحفي الناجح يؤمن بأنه يكتب لجمهورعريض، لا يستطيع اكتساب رضائه إلا إذا قدم له ما يتمناه، لهذا اهتم الصحفي القاص بهذه الناحية اهتماماً بالغاً، ووجد أن قاعدة جمهوره هم المراهقون، فأخذ يلهب خيالهم بالصور القصصية الساخنة التي تحمل الجنس مداراً لها، مهما تكن خلفية القصة والعقدة في بنائها، والتي ترسم البطل في صورة الوقح ذي المغامرات والشطحات، المتمرد على الناس والمجتمع.

ولا شك أن التأثير الفرويدي في القصة منذ العقد الثالث من القرن العشرين، كان عظيماً بعد أن استوعب الكتّاب مؤلّفيه عن تفسير الأحلام ونظرية الجنس، وأصبح التطبيق الشامل لبحوث فرويد في الجنس جزءاً مهماً في القصة بعد الحرب العالمية الثانية، حتى بدت المشكلات الإنسانية الملحة كخطر الحرب أو الانهيار الاقتصادي، موضوعات غير ذات أهمية إلى جانب موضوع الجنس. وظل هذا التأثير الفرويدي موجوداً حتى الآن إذ تلاقى مع اتجاهات الصحفيين القصاص الذين تشد أقلامهم رغبات الجمهور وخاصة من المراهقين.

وكل ما حدث في القصة الغربية من تغيرات واتجاهات جديدة كانت له أصداؤه القوية في القصة العربية الحديثة. ولست هنا في مجال الدراسة الاستقصائية المتكاملة، ولكن بحسبي أن أقدم نموذجاً واحداً للصحفي القاص إحسان عبد القدوس، وأعني قصته (انتحار صاحب الشقة)[1].

إننا نعلم ـ من كل ما أنتجه إحسان ـ أنه خاضع للتأثير الفرويدي خضوعا كاملاً ، بحيث يجعل الجنس المحور الرئيسي الذي تدور حوله كل قصصه ،

(١) نشرتها صحيفة الأهرام لأول مرة في عددها الصادر في ١٩٧٤/١١/١٥ ثم ضمنها إحسان آخر مجموعاته القصصية.

والـذي تشقي أو تسعـد بـه شخصيـاتـه وكـان قلمـه يـرود دائـما مجـال الـطبقـة الأرستقـراطية التي تحللت من روابط اجتمـاعية كثيـرة ، وانسلخت من عـادات وقيم وتقاليد لا تزال الطبقة الوسـطى والفقيرة مشدودتين إليهـا . ولكنه في هـذه القصة يقتحم دائرة الطبقة الوسطى وهو يكاد يكون منفصلا عنها انفصالاً كليا . فيلصق بهـا كل مبـاذل الطبقـة الأرستقـراطيـة ، ويجـردهـا من عـاداتهـا وقيمهـا وتقاليدها . ويتردى في أخطاء تنافي واقع المجتمع المصري ، بحيث تخرج قصتـه عن حدود الواقعية لتلتقي مع الخيال الرومانتيكي الجامح .

إن مفهوم أي قصة ينبغي أن يقـوم على تصـوير مثـال للسلوك الإنساني . والسلوك يعبر عن قيم إجتماعية معينة ، فـما الذي عبـر عنه إحسـان في قصته ، بحيث يمكن أن نقول إن سلوك أبطالـه يعبر عن القيم الاجتمـاعية لهـذه الطبقـة التي يكتب عنها ، في هذا المجتمع المصري الذي نعرفه ونعيش فيه ؟!

بل إن أبسط تعريف لفن القصـة ـ كما يضعه « هنري جيمس » ـ أنها انطباع شخصي عن الحياة ، وهذا الانطباع هو الذي يشكـل قيمتها . وتتفـاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع . فما حدود انطباع إحسـان عن حياة الطبقة الوسطى في مصر ، وطرائق تفكيرها وعاداتها ، وتقاليدها ، وبالتالي : مـا قيمة قصته في ضوء هذا الانطباع ؟!

لقد قدم إحسان لقصته مقدمة صحفية ، فيها نوادر وحكايات وذكريات ، أثبت من خـلالها رأيـه في أزمة السـاكن ، وتأثيـرهـا في الـوضـع الاقتصـادي ، والهندسة المعمـارية ، والـوضع الاجتمـاعي ، وهذا الاخير هـو بيت القصيد ، وهـو القاعـدة التي بنى عليها قصتـه . وخـلاصـة القصـة أن فتـاة من أسـرة متوسطة هي فريدة انتقلت من بلدتها « بنها » لتدرس في جامعة القاهـرة ، وتقدم لخـطبتها زميـل لها في كليتهـا ، وتم الـزواج في شقـة أسـرة الـزوج نـظرا لأزمـة المساكن . وضاقت فريدة بحياتها في وسط الأسرة الكبيرة ، وأصبح كل همهـا أن تستقل بسكن معقول ، ولاحت لها الفرصـة حين وجـدت عبد العـزيز المـوظف الكبـير سنا ومقـاما ، المنحـرف سلوكـا ، الـذي يملك شقـة واسعـة يعيش فيهـا وحيدا ـ يغازلها ، فشجعته ، وتم طـلاقها من زوجهـا الشاب ، ثم زواجهـا من

الكهل القبيح المنحرف . وأذاقها عبد العزيز ضروب المذلة والهوان ، ولكنها لعقت جراحها في سبيل أن تعيش في الشقة . ثم طلقها عبد العزيز ، ولكنها استمسكت بالبقاء في شقته متوسلة إليه فأبقاها . ولم تجد غضاضة في أن تكون قوادة له ثم عشيقة ، وأخيرا تنبهت إلى حقيقة واضحة وهي أنها تستطيع أن تمتلك الشقة بغير وجود عبد العزيز لو عادت إلى عصمته ثم مات. ولم تتردد في تنفيذ خطتها ، وسُجِّل قتل عبد العزيز على أنه انتحار ، لتفوز فريدة بالشقة أو الجنة !

حدوته لو كتبها ناشيء لما وجد غير التقريع واللوم، فهي لو عرضت على معايير المنطق لرفضها، ولو عرضت على مقاييس فن القصة لباءت بالخذلان. إن أزمة السكن هي عقدة القصة، والصراع الناشيء عن الصراع هي جريمة القتل التي صورت على أنها إنتحار. أو هي باختصار قصة جريمة قتل وضعهاإحسان في إطار جنسي محاولا أن يعطيها بعدا اجتماعيا يتمثل في أزمة السكن.

ونجد أن مضمون القصة الساذج الذي يخلو من نبض الحياة الواقعية انعكس على بنائها وأحداثها وشخصياتها وأسلوبها ، فأصبحت عبارة عن خليط مشوش فيه أفكار مضطربة ، وانطباعات سطحية ، ومعلومات خاطئة . والسبب في ذلك أن القصة بأحداثها وشخصياتها ليست نابعة من ذاتها ، ولا من تأثير البيئة والوسط ، كما أن تصويرها للأحداث والأفكار الاجتماعية يتسم بالتلفيق والتخييل ، مما دفع الأحداث فيها إلى نهاية أبعد بكثير من الحدود التي يحتملها المنطق .

إن شخصية البطلة فريدة مجرد دمية يحركها القاص وفقا لرغباته هو ، وليس وفقا لمنطق الأحداث والفكر الاجتماعي. وكل تصرفاتها مفروضة عليها بتدخل القاص وليست منبثقة من تكوينها النفسي الاجتماعي إن فريدة ليست فتاة شاذة ـ كما نراها في بداية القصة ـ كل ما لديها طموح لتواصل تعليمها العالي ، وإصرارها على ذلك يدل على قوة شخصيتها واستوائها . ولكن الكاتب أراد أن يمهد لتغيرها حين جعلها تضيق بالحياة في بيت الطالبات ، وكأن سكنها مع زميلة أو أكثر شيء غريب عليها ، وهي فتاة

الطبقة الوسطى التي لا تتيح لها إمكـانات أسـرتها أن تعيش في غـرفة وحـدها . وهو لا ينجح في إقناعنا بانطوائها وعزلتها لهذا السبب ، أو لإحسـاسها بـالضيق إذا قارنت نفسها بما لدى زميـلاتها من مـلابس ، فنحن نعلم أن بيت الطالبـات يضم الكثيـرات ممن هن في مستواهـا الاجتماعي أو أقـل بكثير ، ولكن إحسـان منفصل تماما عن إدراك جوانب حياة الفئة الغالبة في هذا الشعب ، بدليـل أنه لم يجد ما يبرهن به على عزلة فريدة سوى أنها لم ترقص مع زمـلائها ، وواضـح أن إحسـان إنما يصـور مجتمعا طـلابيا أميـركيا أو أوروبيـا يعيش في خيالـه ، لأني لا أعرف في مجتمعنا متى وأين يجتمع الطلبة والطالبات في حفلات راقصة .

وتتخرج فريدة بعد معـاناة أبيهـا في الإنفاق عليهـا ، فماذا كـان يمكن أن تنتظره منها ؟ أن تجد وظيفة في بنها لتعود إلى بيتهـا وأسرتهـا وتسهم في الإنفاق على إخوتها ، هذا ما تفعله أي فتاة سوية من وسطها وبيئتهـا في مجتمعنا ، ولكن إحسـان لا يريـد لها ذلـك ، بل يقـرر لنا أنها قبـل أن تتخرج من الجـامعة وهي مصرة على ألا تعود إلى الحياة في بيتها مع عائلتها ، هكذا بدون تبرير ، وبغير أن يحلل لنـا شخصية فـريدة بحيث يبـدو هذا القـرار منسجـما مـع تفكيـرهـا ونمـو شخصيتها وتطور الأحداث ، لم يفعل من ذلـك شيئاً ، فهـو يريـد أن تكون شخصيـة شـاذة متمردة بغـير سبب ، بل يـريد كـذلك أن يـدفع الأحـداث دفعا ويلوي عنق شخصيته وفكرها لتنسجم مع ما يريد رسمه من الأحداث . إنه يريد أن يجعل فريـدة راغبة في سكنى القاهرة ويثير في وجهها عقبة . الراتب الضئيل الذي لا يتيح لهـا تحقيق هذه الرغبة ، لمجرد أنه يريد تكوين عقـدة القصة . ثم يفـاجئنا بـزواجها من حمـدي زميلها في الكليـة ، ولكنه لا يفسر لنـا لماذا وافقت عـلى الزواج وهي تعلم عدم قدرته على تحقيق أمنيتها باستئجار شقة ودفع الخلو المقدم . وحين يتم الزواج في شقة أسرة حمدي ، ويكـون نصيبها مجـرد حجرة تشـاركها فيهـا أخت حمدي الطفلة يصـور لنا إحسـان عذاب فـريدة ، لا لعـدم إحساسهـا بالحـرية والملكية الخاصة ، بل لأنها لا تستطيع أن تنام مع رجل على فراش واحد حتى لو كان زوجها ، وبجانبها إنسان آخر حتى لو كـانت فتاة في العـاشرة ، وبـذلك يقحم الجنس على بناء الرواية وكأنه عقدة الصراع الذي يدور في نفس فريدة .

ولم يحاول إحسان أن يشير إلى نوع العلاقة بين فريدة وزوجها ، وإن كنا ندرك أنها ليست علاقة كراهية على أي حال، وليس في شخص حمدي ما تكرهه زوجته. إن جزئيات شخصية فريدة تتجمع الآن أمامنا في واقع ما كتبه إحسان، فإذا هي لا تزال على طموحها لأنها تحاول أن تلتحق بالدراسات العليا في الجامعة، وهي تنشد الاستقلال في بيت (تقيم فيه وتبني عائلة جديدة واولادا . .) فكأنها تفكر في بناء اجتماعي منظم ، وتنشد الحرية في إطار من الوعي والإدراك السليم ، ولكن إحسان لا يلبث أن يفاجئنا بتحول آخر في شخصيتها ، لا منطق له من الأحداث ، ولا من خلال تكوينها النفسي فيقول إنها بدأت ترسم لنفسها مستقبلا جديدا ، هذ المستقبل هو دنيا عبد العزيز ، أو دنيا الشقة الواسعة المطلة على النيل . ومن هو عبد العزيز ؟ (رجل لا يقل عمره عن الخمسين ، شفتاه ساقطتان كأنها (شفاه سكرى) ، ويهتز في مشيته كأنه يكاد يقع في كل خطوة . . . وكلام الناس يرسم له صورة بشعة ، إنه سكير ، بصباص ، منحل) هذا هو الرجل الذي أرادت فريدة (أو أراد لها المؤلف) أن ترتبط به بعد طلاقها من زوجها ، سعيا وراء شقته . أي منطق هذا ؟ وأي امرأة تلك التي تهدم زواجها ممن يوافقها سنا وفكرا ، لتسعى وراء شقة ، دونها هذا الرجل الكريه ، إلا أن تكون مختلة العقل ، شاذة الفكر ، وما هكذا صورها لنا إحسان من خلال بداية قصته ، فتحولها الفجائي إذن كان مفتعلا ، وليس نموا طبيعيا لتفكيرها الذي كان ينشد ـ قبل قليل ـ الأسرة والأولاد .

أما طريقة زواجها بعبد العزيز فهي تجري بصورة غريبة ، لا تنتمي إلى مجتمع فريدة ولا وسطها . فهي تذهب إليه في بيته مع صديقة لها . وحين يتمكن منه السكر ويرغب فيها تطلب إليه الزواج . ثم تكتشف في عبد العزيز بعد ذلك صورا أبشع بكثير مما سمعت ، أو مما كانت تتخيل . وتفاجأ بعلاقته الجنسية مع نبوية الخادمة (الفلاحة) . وهذه الصفة الصقها إحسان متعمدا ليقحم أثرا فرويديا آخر يقوم على مبدأ التحليل النفسي ويسميه عقدة السيادة ، ويفسر بها سر تعلق عبد العزيز بالفلاحات يمارس معهن الجنس . ومن قال إن

عقدة السيادة تعني ممارسة الجنس مع نساء ذوات مستوى اجتماعي منحط؟! ومن قال أصلاً إن صفة (الفلاحة) - غير مرتبطة بالخدمة في البيوت - تعني انحطاط المستوى الاجتماعي؟ (إن إحسان هنا يبرز فقره الثقافي الشديد في معرفة التحليل النفسي، وفي معرفة الأصول والعادات السائدة في مجتمعنا المصري . إن الفلاحة التي يستقدمها السادة للخدمة في البيوت لا تبيع عرضها بهذه السهولة المطلقة التي يصورها إحسان ! وكأنها أمة في سوق الرقيق ، فلها أسرة يضحى افرادها بحياتهم في سبيل العرض . هذا ما نعرفه عن ريفنا الذي عشنا فيه ، وعرفنا قيمه وخبرنا عاداته ، أما فلاحات إحسان : نبوية ، وزهرة ، وعزيزة ، وسعدية فهن لا ينتمين قط للريف المصري ، ولا علاقة لهن بالمجتمع الذي يتحدث عنه إحسان ، إلا إذا كان مجتمعا منحلا لا مكان فيه للدين ، ولا العادات ، ولا التقاليد ، وهو مجتمع متخيل بلا شك ، لا يعرفه جمهور الناس في بلدنا ، وكأني بإحسان يستعجل وجوده ! وتتعثر الخيوط في يدي إحسان حين يمضي في نسج شخصية فريدة ، لأنه يضع أمام عينيه هذه العقدة العجيبة التي يفتعل تأثيرها : أزمة المساكن ، فيضطر إلى التلفيق في رسم بطلته ، حتى إن جزئيات الصورة لا تكوّن كلا متسعا ، ولا شكلا يدرك بالفعل أو البصيرة ، فهو بعد أن يتحدث عن بشاعة عبد العزيز وسوء معاملته لزوجته إلى حد ضربها وممارسة الجنس مع خادمتها ، يقول إن فريدة (كانت تجلس سعيدة هائنة بحب الدنيا الجديدة) ! أي دنيا جديدة تكون فيها فريدة هائنة مع وجود شخصية عبد العزيز البشعة ، ومع قتله لكرامتها وأنوثتها ، وتدميره لفكرها وكيانها كل يوم ؟! والأعجب من ذلك ما كان من طلاق فريدة وإصرارها مع ذلك على البقاء في الشقة مستعطفة عبد العزيز ويسرف القاص في تصوير مدى ذلها الذي يخرجها عن حدود . المنطق والحس والإنسانية ، ويتعارض مع قيم المجتمع وتقاليده ، حين يجعلها لا تكتفي بالبقاء مع مطلقها تحت سقف واحد ، بل تتحول إلى قوّادة وتأتي له بخادمة من قريتها ليشبع معها نهمه الجنسي . وينسف إحسان فكرة عقدة السيادة التي فسرها من قبل تفسيرا شاذا لتتحول إلى مجرد رغبة في شيء لا يملكه ، بدليل زهده في (عزيزة) الخادمة

التي أتت بها مطلقته (من الريف مورد المومسات كما صوره إحسان) ورغبته الشديدة في فريدة زوجته السابقة . وهنا لا يجد الكاتب بدا من جعل فريدة تمضي في الشذوذ إلى نهايته ، فتنغمس في إثم جديد وتقدم نفسها لعبد العزيز ، ما دام ذلك يضمن لها البقاء في الشقة ، أو الجنة !

وتمر الشهور وفريدة هانئة سعيدة (هكذا يقول إحسان) ليس في نفسها أي صراع ، ولا ظل من تأنيب الضمير ، ولا قدر من الثورة على مهانتها ، حتى يمكن أن يؤدي ذلك ـ بصورة منطقية ـ إلى تفكيرها في جريمة التخلص من عبد العزيز بعد أن أعادها إلى عصمته ، لرغبتها الشديدة في أن ترث الشقة من بعده . بل ليس في الشخصية التي رسمها الكاتب لفريدة ما يؤدي منطقيا إلى تحولها إلى قاتلة محترفة هادئة الأعصاب ، لدرجة انها (ضحكت ضحكة منطلقة كأنها زغرودة) بعد أن ارتكبت جريمة دفع زوجها من الشرفة ونجحت في تصويرها لسلطات التحقيق على أنها انتحار !

وإني اتساءل بعد ذلك كله : هل توجد اسرة مصرية ـ وخاصة من الطبقة المتوسطة ـ تترك ابنتها حرة في طلاقها وزواجها ، دون أي رقابة أوتدخل ؟! وهل تقبل أسرة مصرية أن تقيم ابنتها علاقة غير شرعية مع مطلقها ، وتستمر في معاشرته علنا في بيته ؟! أين شقيق فريدة الأصغر الذي حكى لنا القاص في بداية القصة أنه كان يغار عليها ! أين أبوهاوخالها وعمها ، أي أفراد أسرتها ؟ لماذا انقطعت العلاقة فجأة بينها وبينهم ؟ هكذا أراد إحسان ليوجه الأحداث كما يشاء دون أي منطق واقعي ، مثلما وجه الشخصية الرئيسية ـ أو الدمية ـ بخيوط ظاهرة غليظة ، تكشف نفسها أمام القارىء ، وتفسد تماما بناء القصة ، وتدمر الانسجام الذي يجب أن يكون بين الشخصية والحدث .

وإذا كنت قد كشفت عن تواضع معرفة إحسان بمبادىء التحليل النفسي ، وعدم توفيقه في استخدامه ، لا من ناحية التفسير الاصطلاحي ، ولا من ناحية أثره في بناء القصة ، بل إنه يبدو مجرد حلقة إضافية ، يستعين إحسان بها دائما من قبيل التأنق في الصنعة . فينبغي أن أشير إلى أخطاء مؤسفة في معرفة أصول الشريعة والقانون ، ما كان ينبغي له أن يقع فيها لأنها بديهيات يعرفها العوام

الـذين لم ينالـوا حظا من الثقـافة والتعليم ، فـالقاص يجهـل شروط صحـة عقد الزواج وأنه لا بد من وجود شاهدين ، لأنه أشار في قصته إلى أن شاهـدا واحدا هو بواب العمارة ، شهد عـلى صحة عقد عبد العزيز على فريدة !

أما عدم معرفة إحسان بالقـانون فتتمثـل في قولـه على لسـان فريـدة وهي تخاطب زوجها : (اكتب الشقة باسمي) وقد يظن القارىء أن الشقة ملك عبد العزيز ، ولكن لا يلبث إحسان ان يصرح بعدم معرفته للقانـون حين يقـول : (ولم ينقل عقد إيجار الشقة إلى إسمهـا) . وأي فرد عـادي يعلم أن التنازل عن عقد الايجار ـ غير ممكن قانونيا ـ على **الأقل** في القانون السائد الآن .

بقيت فكرة اخيرة هي سؤال أطرحه : ما الهدف من وراء قصـة إحسان ، وأي غاية أرادها ؟ هل أراد مجرد التعبير عن مشكلة قائمة ليقال إنه كاتب واقعي وإنه يعاني مشكـلات مجتمعه وعصـره ! إذا كانت مشكلة أزمـة المسـاكن قـد احدثت تغيرات اقتصادية واجتاعية بالفعل فمن الممكن أن يتناولها القاص المبدع تناولا خفيا ، بحيث يجعلنا نعيش أحداثا من صميم الواقع متطورة ذاتيـا ، ومن خـلال شخصيات مقنعـة تنمـو مـع الأحـداث نمـوا طبيعيـا بعيـدا عن الشـذوذ والتـدخل السـافر من الكـاتب ، ولكن إحسان لم يفعـل شيئا غـير اتخاذ اسلوب الصحفي الـذي لا يفتـأ يعلن عن وجـود مشكلة اسمهـا « أزمـة السكن» وانها تحدث تغيرات عجيبة ، ويحاول أن يؤكد لنا ذلك ، بالمبـالغة في تلفيق الأحـداث وتزييف الشخصية ، ولا مانع عنده ـ في سبيل الوصول إلى غرضه ـ ان يتغـاضى عن مبادىء شرعية أو قانونية ، أو عادات وتقاليـد اجتماعيـة ، أو أي وازع ديني أو خلقي يعيش في نفوس الناس ويتحكم في تصرفاتهم بشكل أو بآخـر ، وليس من حق إحسان أن ينشر صور الانحلال الخلقي الذي تتميز به شخصيـاته دائـما (وكأن المجتمع قد خلا من شخصيات سويـة) ليعجب المراهقـين على حسـاب الأصـول الفنية للقصـة وقيم الدين والاخـلاق . إننا دائـما نخاف من إثـارة هذه النـاحية في النقـد الأدبي ، حتى نبرأ من تهمـة التـزمت ، أو ربمـا تهمـة الالتـزام ايضـا ، مع أن كبـار النقاء في اوروبـا وأميركـا وأعظم القصـاص الغـربيـين لا يخفون ضرورة وجود مغزى في القصـة أولا ، وضرورة رعـاية المعتقـدات والقيم

الاخلاقية التي يؤمن بها الناس في مجتمعاتهم ثانيا . وقد عـرف « جيس جويس » بـأنه ذو نـزعة أخـلاقية في قصصـه ، حتى إن « ليونيـل تـريلنـج » أطلق عليهـا (الواقعية الاخلاقية) ليميزها عن الواقعية الاجتماعية الشائعة . وفي فـرنسا نجـد « جبـريال مـارسيل » يـرفض أن يترك حق الاحتكـار للوجوديـة الملحـدة ـ وهي وجودية سارتر ـ فعمل على إرساء قواعـد (الوجـودية المسيحية) كما يقـول الناقـد « ،ولنيه » . وأنا لا أطالب القصاص بأن يسعـوا وراء هدف ديني أو أخـلاقي ، ولكني أطـالبهم بـأن ينـظروا إلى مجتمعهم في واقعيته الـطبيعيـة غـير المـزيفـة ، وسيجدون عندئذ أن قيم الدين والأخلاق جزء من النسيج الفكري للمجتمـع كله ، وليس لقطاع ضيق منه ، كما أنها ليست قشرة خارجية أو إطاراً جماليا فارغ المحتوى ، أو حلية مؤقتـة من السهل طـرحها . وعلة كتـابنا اليـوم أنهم يظنـون أنفسهم واقعيـين وهم أبعد مـا يكونـون عن الـواقعيـة ، بـدليـل قصـة إحسـان (انتحار صاحب الشقة) التي اتخذتها مثالا في هذه الدراسة . حقيقة توجد أزمـة سكن ، هذا شيء معروف ، ولكن هناك أزمة قصـة ، وهذا غـير معروف ،أزمة يسكت عنها النقـاد والدارسون استحياء أو إيثارا للعافية ، وهذا ما يجعلنا أمام أزمة أخرى ملحة هي أزمة النقد .

توفيق الحكيم بين أهل الكهف ورحلة الغد

استهل توفيق الحكيم حياته الأدبية بمسرحية «أهل الكهف» التي أصدرها في عام ١٩٣٣م، ونالت نجاحا عظيما في الأوساط الأدبية في العالم العربي كله. ومنذ ذلك الوقت حتى اليوم توالى انتاج الحكيم الفكري، وكان من بين مسرحياته الأخيرة قبل اتجاهه إلى مذهب العبث مسرحية «رحلة إلى الغد» التي أصدرها بعد أهل الكهف بنحو ثلاثين عاما. والواقع إن هناك صلة قوية بين أول أعمال الحكيم الأدبية وهذه المسرحية وهي صلة يسمها الحكيم أولا بطابع شخصيته المميز وأسلوبه الذي يدل عليه، وثانيا نجد هذه الصلة تقوي بين فكرة المسرحيتين بحيث يوجد بينهما ترابط واضح. فمسرحية «أهل الكهف» تدور فكرتها حول الحياة وهل هي حلم أو يقظة، وحول الزمان وهل هو حقيقة أو شيء ابتكره عقل الإنسان. وقد عالج الحكيم فكرة الزمان في هذه المسرحية على أنه من خصائص الحياة الإنسانية، لا تتحدد ولا تظهر معالمها إلا إذا قيست بمقاييس العادات والأخلاق والتقاليد والبيئة، أو بعبارة أخرى المقاييس الإنسانية الطبيعية التي تكوِّن حياة الفرد وتحدد وجوده وتشكل كيانه الإنساني. وحينما بُعث أبطال مسرحية «أهل الكهف» من رقدتهم الطويلة التي استمرت ثلاثمائة من السنين وازدادت تسعا وخرجوا إلى الحياة التي كانوا قد غادروها إلى الكهف وجدوا الزمن قد دار دورة هائلة والحياة قد تغيرت بما فيها من عادات وتقاليد وأخلاق، والبيئة نفسها قد اتخذت معالم جديدة تغاير تلك التي كانت تكتنفهم في سابق وجودهم، حينئذ

شعروا بفارق الزمان وأحسوا أنهم جزء متخلف من ماض لن يعود، وحياة ولت، ووجود زُال ففقدوا توازنهم الفكري، ولم يستطيعوا مواجهة الحياة الجديدة فعادوا إلى الكهف يموتون فيه، أو بالأحرى يعودون إلى الماضي الذي كانوا جزءاً منه.

وتشترك مسرحية « رحلة إلى الغد » مع أهل الكهف » في أنها تدور هي الأخرى حول فكرة الحياة والزمان ، مع اختلاف واضح في مدلول كل منهما في المسرحيتين . ففكرة الحياة في « رحلة إلى الغد » لا تدور على أنها حلم أو يقظة ، ولكنها تنبني أساسا على قيمتها والغاية من ورائها والمعاني التي تثيرها ، وهل يرضى الإنسان بالخلود إذا توصل إليه وما مدى ارتباط حياة الإنسان بالتقاليد والعادات والأخلاق والبيئة والعواطف والغايات و«أهل الكهف» تشترك مع «رحلة إلى الغد» في معالجة هذه النقطة الأخيرة كما تشترك معها في معالجة فكرة الزمان على اعتبار أنه من خصائص الحياة الإنسانية تتضح معالمها وتحدد بقياسها بالمقاييس الإنسانية الطبيعية التي تكوِّن حياة الفرد كما سبق أن أوضحت.

غير أن هناك فارقا دقيقا بين المسرحيتين في هذه الناحية ، وهي أن أبطال « أهل الكهف » كان ارتباطهم الزماني بالماضي أقوى بكثير من ارتباط أبطال « رحلة إلى الغد » فمثلا « يمليخا » الراعي المتنسك حين يعود إلى الحياة يجد الناس غير الناس وغنمه أتت عليها السنون وطرسوس صارت بلدا آخر هو فيه غريب . وكذلك « مشلينا » يبعث فلا يجد « بريسكا » حبيبته فتنقطع صلته بالحياة الجديدة ويموت شهيد أمله الضائع.

أما في « رحلة إلى الغد » فكلا البطلين مجرم قاتل لفظه المجتمع « فالمستقبل عندهما » « حبل في عنقهما » ، وحين عرضت لهما فرصة النجاة بنسبة واحد في المائة ضحيا بالأرض التي درجا عليها وفرا في الصاروخ الطائر إلى الكواكب البعيدة . . إلى المجهول وهما يعودان بعد ذلك إلى الأرض « أمهما العزيزة » كما يسميانها ، دون أن توجد لديهما الدوافع التي كانت عند أبطال « أهل الكهف » بل هما يعودان حين يشعران بتلاشي وجودهما كإنسانين ،

ويكتشفان أن الإنسان هو ابن الأرض ، وأنهما صارا « بطاريتين تشحنان بالكهرباء آليا » وهذه البطارية ليست في حاجة إلى طعام أو شراب أو نوم . . . الخ وأحسا أنهما خالدان « دون مستقبل ودون حاجة إلى عمل أو حركة » ويتضح هذا الدافع في قول السجين الثاني « أرفض أن أصير قطعة من المعدن مشحونة بالكهرباء » .

وهكذا عاد البطلان إلى الأرض فرارا من الكوكب المجهول الذي هبطا عليه ولكنهما حينما عادا اصطدما بحاجز الزمن الذي صدم من قبلهما أبطال أهل الكهف .

وقد جعل المؤلف مدة انقطاعهما عن الماضي مساوية لمدة بقاء أبطال أهل الكهف فيه وهي تسع وثلاثمائة سنة ولكن الاصطدام بحاجز الزمن يختلف تأثيره على أبطال المسرحيتين ، إذ كان عنيفا على أبطال « أهل الكهف » حتى دفعهم إلى الموت دفعا ، وذلك لأنهم لم يجدوا ما كانوا يؤملون في وجوده . أما بطلا « رحلة إلى الغد » فكان ارتباطهما بماضيهما ضئيلا للغاية، بل كان مخجلا لكليهما ، وهذا يتضح من قول أحدهما : « ما أشقى تلك الحياة التي تعتمد على صور الماضي وحدها» وقد جعل المؤلف البطلين بلا أهل أو أحباء ، ولهذا لم يشأ لهما أن يفرا من واقع الحياة الجديدة ويهربا منها بتعمد الموت ، ولكنه جعلهما يصمدان ويثبتان في هذه الحياة الجديدة عليهما ، وكأنها تطور طبيعي لبيئتهما السابقة ، ومع هذا فقد حرص المؤلف على أن يجعل للعواطف الإنسانية أنصارها لكي لا تكون« من أساطير القرون الغابرة » ولهذا جعل في المجتمع الجديد حزبين : حزب الماضي وحزب المستقبل وجعل كل بطل من بطليه ينضوي إلى أحد الحزبين ويعشق فتاة من حزبه تشاركه أفكاره وتمنحه قلبها ونفسها إن أراد .

تلك إذن هي نواحي الاتفاق والاختلاف في الفكرة بين مسرحية أهل الكهف ، ورحلة إلى الغد ، وإذا كان الناس قد توهموا من قبل أن « أهل الكهف » لم تكتب للمسرح ، وإنما وضعت على نمط مسرحي للقراءة ومتعة الذهن دون النظر فيبدو لي أنهم سيؤكدون أن مسرحية « رحلة إلى الغد » إنما

كتبها الحكيم لتقرأ لذاتها لا للتمثيل . وقد يرى البعض أنها ستكون شيئا طريفا على المسرح لو أعدها مخرج ناجح واستطاع أن يهيىء منظر الصاروخ الطائر والكوكب المجهول والدنيا الجديدة التي أصبحت وسائل الانتقال فيها تملأ الأثير وتتحرك في الغلاف الجوي . ولو استطاع هذا المخرج ان يتغلب على نقص شخصيات المسرحية في الفصلين الثالث والرابع بالذات اللذين لا يوجد فيهما غير البطلين فحسب ، وذلك عن طريق حيوية الحوار والتفاتاته الذهنية الرائعة وعن طريق المؤثرات الصوتية وروعة الأداء . إذا استطاع المخرج معالجة هذا النقص فسيخلق من جمود الحركة في المسرحية نشاطا وفعالية . ومع ذلك كله فإني اعتقد اعتقادا جازما أن العمل الفني في « أهل الكهف » وفي « رحلة إلى الغد » على الأخص لا يمكن فهمه إلا بجهد فكري وعن طريق هذا الجهد الفكري تتضح قيمة الأثر الفني الذي صنعه الحكيم . ولا شك أن مسرحية « رحلة إلى الغد » تحرك الفكر وتجعل الذهن يسبح في عوالم بعيدة من التأملات ، وتنبه العقل ليفكر في مدلولات الالفاظ والمعاني التي يسمعها دون أن يحتاج إلى بهرجة المناظر التي يمكن أن يراها مهما بلغت حدا من الروعة في الإخراج والأداء .

وإذا تركنا الفكرة في مسرحية «رحلة إلى الغد» وانتقلنا إلى شخوصها لنعرف كيف رسمها المؤلف وجدنا أنه يرسم شخوصة بروح العالم النفسي الذي يحلل المنازع ويشرح النفوس ، عن طريق الحوار الذي يجريه على ألسنة هؤلاء الشخوص . على أن المتمعن في شخصية بطلي هذه المسرحية يجد أنهما مسوقان من حيث لا يدريان إلى مصيرهما المحتوم دون أن تتدخل حوادث المسرحية في ترتيب هذا المصير ، بمعنى أن المؤلف أخذ يحرك هذين الشخصين دون أن يترك لأحداث المسرحية تلك المهمة .

أما طريقة عرض الحكيم لفكرة المسرحية فهو يبدأها بحركة هادئة لا ضجيج فيها ولا صخب شأنه في مختلف مسرحياته ، وهو يستعين بتصوير الشخصيات ودلالات الالفاظ واللمسات الدقيقة العميقة على تسلسل الفكرة وتهيئة جو المسرحية لما يريد أن يعرضه . ويعتمد فن الحكيم في عرضه لفكرة

مسرحية « رحلة إلى الغد » وغيرها على الزمن . فالكـوكب المجهول في رأيي هو الأجواء الجديدة التي يتطلع الإنسان لكشفها وامتلاكها . والحياة في هذا الكوكب هي الخلود الـذي يسعى إليه البشر ، والفـرار من الكـوكب المجهـول معنـاه أن الطبيعة الإنسانية لا تتواءم مع الخلود ، ومـع اكتفاء الإنسـان من ناحيـة الطعـام والشراب والصحة والأمن والراحة والحرية . . إلى ما سوى ذلك من معان ، فلا بـد للإنسـان أن يجوع ويعـرق ويمرض لتصـح نسبته إلى البشـرية ، ولا بـد له أن يعيش مع غيره في مجتمع ، وينتظر أحداثا يجهلها حتى يحس آدميته . ولكن هناك نقطة هامة في بناء المسرحية وهي أن الكارثة التي واجهها الإنسان ـ ممثلا في بطلي المسـرحية ـ في ذلـك الكوكب المجهـول عن نفسها التي واجهتـه بعد العـودة من الكوكب إلى الأرض ، أعني إحساسه بأنه صار مجـرد آلة . وهـذا الإحساس هـو الذي جعله يفر من الكوكب وهذا كله يتمشى مع تفاصيل المسرحية ورموزهـا . ولكن الـذي يتعارض معهـا اختفاء فكـرة الفرار من ذهن بـطلي المسرحيـة ، ثم اختلاف إحساسهما بكونهما آلتـين بفعل تـأثير الفتـاتين فحسب . دون أن يكـون لتطور فكرة المسرحية نفسها أدنى أثر .

هذه ناحية والناحية الأخرى أن خاتمة المسرحية لا تحل الرموز الكثيرة التي بثهـا الحكيم في تضاعيف حـواره . فالخـاتمـة تشـير إلى أن الإنسـان قبـل الحيـاة الجـديدة وأذعن لهـا ، أي قبل أن يكـون آلة تـأكل وتشـرب ويمتد بهـا العمـر ، وتحصل على ما تريد ، حتى على الحب واللذة الحسية دون أي ارتباط أو مجهود ، ودون أن تعمل شيئا . والفـارق الوحيـد بين بـطلي المسرحيـة في هذا المـوقف أن أحدهما قبل هذا الوضع كله ، والآخر قبله إلا من ناحية العمل والعاطفة . فهـو يـريد أن يعمـل ويريـد أن يحب ، ولكن إرادته لم تتحقق لـه ، إذ أجبـرتـه قـوة الحـاكم على أن يقضي بقيـة حياتـه في مدينـة السكون حيث فـرضت عليه ـ إلى جانب ما سبق من قيود تحطم إنسانيته ـ العزلة القاتلة .

تلك هي ملاحظاتنا العامـة على مسـرحية « رحلة إلى الغـد » ، وقد بقيت نقطة أخيرة يجمل بي أن أشير إليهـا في هذا المقـام ، وهي أن فكرة المسـرحية في عمومها ربما تناولها من قبل كاتب أوروبي أو امريكي وربما ظهر ما يماثلها في أحد

الأفلام الأمريكية الحديثة . وحينئذ قد يتوهم بعض النقاد لأول وهلة أن توفيق الحكيم لم يبتدع تلك المسرحية ما دام اقتبس فكرتها . ومثل هذا الوهم وقع فيه بعض النقاد في وقت صدور هذه المسرحية بالنسبة لبعض إنتاج الحكيم . وهذه في الواقع ليست المرة الأولى التي يصدر فيها مثل هذا الاتهام ، فقديما اتهم الحكيم بأن لمسرحيته « أهل الكهف » أصلا في الآداب الأوروبية اقتبسها منه « انظر مجلة الحديث مجلد ٨ جزء ٢ فبراير ١٩٣٤ » والواقع إن القاء مثل هذا الاتهام جزافا أمر يتسم بالخطورة والتسرع في آن واحد فكل فنان في أي عصر وفي أي مكان له أن يستعين بأفكار غيره وانطباعات سواء ، لأن ذلك كله ملك مشاع ومادة عامة للفن بصورة شاملة . ومنذ وقت بعيد استطاع النقاد الاوروبيون أن يفرقوا بين لفظ السرقة Plagiarism ولفظ الاحتذاء Imitation واللفظ الأول أصله اللاتيني Plagiarus ويعني سارقا أو خاطف طفل ، فاستخدام النقاد له يعني وجود سرقة محضة أي اتحاد فنانين في فكرة واحدة ، وألفاظ وعبارات مشتركة بعينها ، ويكون أحدهما سابقا على الآخر ، وما لم يكن الأمر على هذه الصورة من التفصيل فليس هناك سرقة على الإطلاق . وهذا ما أجمع عليه النقاد . ومع ذلك فقد حاول بعض النقاد المتسرعين السطحيين - ممن نجدهم في كل أدب وفي كل عصر - إلقاء التهم هنا وهناك ، وحصر سرقات مزعومة لا أساس لها . ولم يسلم شاعر أو كاتب في أي أدب من الآداب ، وفي أي زمن من الاتهام بالسرقة . ومن ذلك مثلا ما ادعاه بيرسي آلن أن رواية « ماكبث » لشكسبير مسروقة من Arden Fekrsham والذي دعاه إلى هذا الاعتقاد الخاطىء أن كلا من الروايتين تدور حول جريمة واحدة . فالاحتذاء إذن أو التحوير الفني هو أساس الفنون جميعا ، ولا يتنافى إطلاقا مع وجود أصالة فنية أو شخصية أدبية لها كيانها ومميزاتها الفنية الخاصة بها . فقد كان مبدأ موليير : « إني آخذ المعنى الحسن حيث أجده » ومع ذلك فليس هناك إلا موليير واحد .

والابتكار في العمل الأدبي ليس معناه اختراع شيء من الهواء ولكن معناه وجود مادة تتفاعل مع شخصية قوية فتتمثل خلقاً جديدا فلولا الأساطير القديمة لما

وجد كتاب المسرحية اليونانية ، ولولا الأغاني الشعبية لما كتب الموسيقار العظيم « باخ » موسيقاه الرائعة . وكل ذلك يعتمد على حقيقة واحدة وهي أن الفنان ليس إلا حلقة من سلسلة المبدعين . يقول **جوته** : « في كل فن توجد صلة نسب فإنك إذا رأيت فنانا كبيرا فلا بد أنه قد وعى أحسن ما عند أسلافه ، وأن هذا هو الذي جعله عظيما . فالرجال أمثال رافائيل لا ينبثقون من الارض ، وإنما يأخذون أصلهم من القديم »[1] .

ومن هذا كله يتضح لنا أن كاتبا أو شاعراً أو أي فنان بوجه عام ، لا يمكنه أن يدعي فكرة أو معنى لنفسه ، إذ لا بد من وجود صلة قوية بين أفكاره ومعانيه وأفكار ومعاني الفنانين الذين سبقوه فالفن كما يقول « اليوت » لا يتغير ولكن مادة الفن هي التي لا يمكن أن تبقى كما هي . ومما تقدم نستطيع أن نقول مطمئنين أن فن الحكيم لا يستطيع أن ينال منه صحفي من هنا ، وآخر من هناك ، بسبب مشابهة عارضة بين بعض انتاجه وبين أثر أوروبي أو أكثر ، فالاحتذاء الفني إذا كان الحكيم يأخذ به حق طبيعي له ولكل فنان ، بل إن الفنان لا يكون فنانا إذا لم يحتذ فن سواه ويختزن في ذاكرته ما يقرأ وما يرى من روائع الفنانين ، ليخرج بعد ذلك فنا يحمل طابعه ويتميز بخصائصه ، تماما كفن توفيق الحكيم . أما فيما عدا تلك الحقيقة فهو لغو صحفي يبرأ منه النقد الحديث ، وهو عودة إلى جهل بعض النقاد العرب الأقدمين بطبيعة الفن والخلق الفني ووصمهم جميع الشعراء والكتاب بالسرقة ، مع ان العصر الذي كانت فيه مثل هذه الأوهام قد مضى منذ أكثر من ألف عام .

ولست أشك بعد ذلك كله أن مسرحية « رحلة إلى الغد » تمثل مرحلة جديدة في فن توفيق الحيكم ، وفي المسرح العربي على السواء . ويقيناً أنها لا بد أن تلقى من القراء ما هي أهل له من تقدير ، كما ينالون منها من متعة الحوار وطرافة الفكرة وجمال الأداء الشيء الكثير .

---

(١) انظر كتابنا: مشكلة السرقات في النقد العربي ـ دراسة تحليلية مقارنة ـ نشر المكتب الاسلامي ببيروت ـ ١٩٨١ .

ماذا قدم الحكيم للمسرح العربي ؟

المسرح فن أدبي وفد على الشرق بتأثير الفكر العربي ، ولسنا في حاجة إلى محاولة تأصيله ـ كعادة بعض الباحثين ـ استلهاما من التراث ، باستكراه بعض المواقف الدرامية لتكون البذور الأولى لهذا الفن الأدبي .

جاء المسرح إلى مصر مع الحملة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر ، ولكنه كان محدود الأثر لاستخدامه في نطاق الترفيه عن أفراد الجيش الفرنسي ولأن لغته كانت الفرنسية ، وإن كان نابليون حرص على أن يمتد أثر المسرح للشعب المصري ، حتى إنه أرسل بعد عودته إلى فرنسا . . برسالة إلى خليفته كليبر يقول : لقد عولت على أن أرسل إليك فرقة الكوميدي فرانسيز ، وتلك فكرة أحرص عليها ، أولا : لتسلية جيوشنا ،وثانيا لتغيير عوائد هذه البلاد بإثارة عواطفها .

ولم يغب فن المسرح في عهد الحملة الفرنسية عن عين مؤرخنا العظيم الجبرتي ، فقد وصفه بقوله : وفيه كمل المكان الذي أنشأوه بالأزبكية عند المكان المعروف بباب الهواء ، وهو المسمى في لغتهم بالكومدي ، وهو عبارة عن محل يجتمعون به كل عشر ليال ليلة واحدة ، يتفرجون بها على ملاعيب ، يلعبها جماعة منهم بقصد التسلي والملاهي ، مقدار أربع ساعات من الليل ، وذلك بلغتهم ، ولا يدخل أحد إليه إلا بورقة معلومة ، وهيئة مخصوصة .

وأخذ تأثير المسرح في مصر على النمط الغربي يقوى منذ عصر محمد علي ، حين أخذت الجاليات الأجنبية ـ وخاصة الجالية الفرنسية والإيطالية ـ في تقديم عروضها المسرحية بلغتها ، وكان عدد من المصريين قد بدأ يتقن هذه اللغات ، حتى إن الرحالة « رينو » الذي جاء إلى مصر ١٨٥٤ وصف حفلا تمثيليا شهده فقال «أعجبني في مدينة الإسكندرية مسرح في الهواء الطلق تحت النجوم، رأيت فيه دراما ايطالية كانت بطلتها ممثلة مصرية بجبينها النحاسي وصوتها الذي اكتسب لهجة ايطالية».

ثم نمت الحركة المسرحية في عهد الخديوي اسماعيل الذي كان مفتونا بالحضارة الغربية في شتى صورها ، راغبا في أن يجعل مصر قطعة من أوروبا ، فقد بنى عددا من المسارح ، منها مسرح الكوميدي بحديقة الأزبكية الذي بناه عام ١٨٦٧ ، ثم توج ذلك ببناء دار الأوبرا عام ١٨٦٩ .

ومنذ كتب مارون النقاش مسرحيته الأولى (البخيل) سنة ١٨٤٧ بدأ تاريخ المسرح العربي الحديث ، وقد مهد لها بمقدمة شرح فيها مفهوم المسرح عنده ، وقد جعل له دورا اجتماعيا مهما فهو يقول : بهذه المراسح تتكشف عيوب البشر ، فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر . ثم اتجه يعقوب صنوع بمسرحه اتجاها سياسيا دفع الخديوي اسماعيل إلى إغلاق مسرحه . وجاء أحمد أبو خليل القباني إلى مصر عام ١٨٨٤ فجعل مسرحه متعة وتسلية للمشاهد ، حتى لا يقع فيما وقع فيه، وخاصة بعد فشل الثورة العرابية ووقوع مصر تحت الاحتلال الإنجليزي، ولهذا ساد مسرح القباني جوُّ الرقص والفكاهة والغناء، وصادف ذلك هوى في نفوس الجماهير.

وتعاقبت خلال القرن التاسع عشر جهود المترجمين والمؤلفين للمسرح ، وبدأ المصريون يشاركون الشاميين فيها ويستوحون تاريخ وطنهم وقضايا مجتمعهم. وخضعت أعمالهم المسرحية لاتجاهات مختلفة في المضمون والشكل، وشغلتهم قضايا فنية كثيرة ، منها ما يتصل بالمفهوم الحقيقي للمسرح ودوره في الحياة الفكرية ، ومهمته في المجتمع ، ومنها ما يتصل بوسائل التعبير المسرحي ، وتأتي في مقدمتها مشكلة استخدام الفصحى والعامية . وامتدت هذه المشكلة

حتى مستهل القرن العشرين ـ ومعها القضايا الفنية الأخرى بـطبيعة الحـال ـ وقد واجه فرح أنطون مشكلة الإزدواج اللغوي عندما كتب مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) وقدم لها بحديث طويل يبين فيـه ضرورة الانتقـال من الفصحى إلى العـامية ومن العـامية إلى الفصحى في النص الـواحد . ونـاقش محمد تيمـور هذه القضية من مقالات متعددة ، وقد اختار في النهاية الكتابة بـالعاميـة لضـمان وصول أفكاره إلى الجمهور ـ في رأيه ـ وطبق فكرته عـلى ما كتبـه من مسرحيـات وهي : العصفور في قفص ، وعبد الستار أفندي ، والهاوية ، والعشرة الطيبة .

وكانت هذه المشكلة ـ ضمن مشكلات فنية كثيـرة في المسرح العـربي ـ من بين ما واجهه توفيق الحكيم الذي ولد قبل أن يلفظ القرن التـاسع عشر أنفـاسه بعامين . وقد عشق المسرح منذ صباه البـاكر ، وعـاش في أجوائـه وهو في ريعـة العمر .

وقد كتب أولى مسرحياته في عام ١٩١٩ إبان الثورة المصرية باللغة العامية وكان عنوانها (الضيف الثقيـل) وكان يعني بهـذا الضيف الاستعمار ، وقـد أدار المسـرحية حـول محام هبط عليـه ضيف ليقيم عنده يـوما . ولكنـه أطال إقـامتـه شهرا ، وكان المحامي يتخذ من سكنه مكتبا لعمله ، فإذا غاب أو غفـل استقبل الضيف الثقيـل أصحاب القضـايا واقتنص منهم مقـدم الأتعاب ، فكـان بذلـك يمثل الاحتلال في أبشع صور استغلاله .

ولا شـك أن توفيق الحكيم في بـداية حيـاته كـان متأثـرا بازدهـار المسـرح الغنائي وغلبة روح التسلية والفكاهـة عليه ، فنـراه يكتب في عام ١٩٢٣ لفـرقة عكاشة مسـرحيته الثـانية (المـرأة الجديـدة) ثم أتبعها في عـام ١٩٢٥ بمسرحيـة (علي بابا) التي كتب بعض أجزائهـا بالـزجل . وكـانت النصوص المسـرحية في ذلك العهد يختلط فيها الشعر والنثر كما تختلط العـامية والفصحى ، وفن المسـرح مع فنون أخرى كالغناء والموسيقى والرقص .

وكان الحكيم عندما كتب هذه المسرحيات للفـرق التمثيلية طـالبا بمـدرسة الحقوق التي التحق بها بعد حصوله على شهـادة البكالـوريا في عـام ١٩١٩ ، ثم

تخرج فيها عام ١٩٢٤ ، ولهذا لم يكن قد بلغ درجة من النضج تؤهله للتأثير في الحركة المسرحية ، ولكنه انطلق مع الموجة التي كانت غالبة على المسرح وقتذاك ، وكانت تستجدي رضاء الجماهير .

وكان سفر توفيق الحكيم إلى فرنسا في عام ١٩٢٥ وبقاؤه فيها بضع سنين ذا أثر كبير في فكره وفنه المسرحي ، فقد شاهد روائع المسرح العالمي ، وأدرك أن فرقة عكاشة وأمثالها لم تكن تهتم بتقديم نص أدبي له قيمة فكرية ، بل كان هدفها تقديم حوادث مثيرة ، واصطناع حركات ومناجات تشد النظارة فحسب ، دون أن يكون فيها مضمون يمتع الفكر ويغذي العقل . وكانت أمام الحكيم فرصة الاختيار بين الاتجاهات الأدبية المختلفة في عالم المسرح ، فقد كانت باريس تموج بالاتجاهات الفكرية الرائدة ، كما كانت تزخر بألوان المتعة الرخيصة في عالم المسرح ، ويحدثنا الحكيم عن تطور مفهوم المسرح عنده بعد ذهابه إلى فرنسا فيقول : في باريس لم أواصل السير في هذا الخط الذي اتبعته في مصر ، خط الفكاهة والفودفيل والأوبريت والمسرحية الجماهيرية عامة . لقد كانت هذه الأنواع لم تزل قائمة في فرنسا فيما يسمى مسارح البولفار الذي يماثل يومئذ عندنا شارع عماد الدين بملاهيه ومسرحياته وكتابه المستولين على ناصية النجاح أمام الجماهير الواسعة . فإن الذي حدث هو أنى زهدت في هذا الفن السهل ، ولم يغرني نجاحه الهين المضمون ، وسرت في اتجاه جديد مع ركب آخر من الكتاب والمؤلفين والمخرجين القائمين بثورة تجديد من الطريق الأول الناجح ، ركب إبسن ،وبيراندللو، وبرنارد شو ، وباترلنك . كتاب ومؤلفون وجدوا العسر كل العسر في الظفر بجمهور واسع وقتذاك ، لأنهم نبذوا وسائل التصفيق المعتادة ليشقوا طرقا جديدة .

ولا شك في أن استعداد الحكيم الذهني ورؤيته الثقافية الشاملة وإدراكه الفني الفطري قد ساعد على الوصول إلى هذا الاتجاه الجديد ، بل نراه يجعل النزعة العقلية الفكرية عند والده ـ وقد ورثها عنه ـ من الحوامل المهمة التي هيأت له المذهب المسرحي الجديد القائم على الفكر وصراع الآراء، في حين كانت البيئة المسرحية في مصر في فترة الثلاثينات خاضعة ـ كما يقول الحكيم

نفسه ـ لتيارين اثنين : إضحاكي وإبكائي ، وكان لا بد من تيار ثالث هو التيار الثقافي ولا أغلو في القول حين أقرر أن تغير اتجاه الحكيم بعد رحلته إلى فرنسا كان إتيانا بحركة تجديد في المسرح العربي كله . ولم يكن ما أحدثه الحكيم بعد عودته أنه هجر العامية واستخدم الفصحى لتليق بها مضامينه الفكرية ، ولا أنه جعل للحوار قيمة أدبية في ذاته ليقرأ على أنه أدب وفكر كما صرح بذلك في زهرة العمر ، ولا أنه حاول أن يحل مشكلة الإزدواج اللغوي التي كانت لا تزال تؤرق كتاب المسرح فكتب في عام ١٩٥٩ مسرحية (الصفقة) بلغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى ، وهي في الوقت نفسه مما يمكن أن ينطق به الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جو حياتهم . ولكن ما أحدثه توفيق الحكيم في المسرح المصري كان أعظم من ذلك بكثير فقد نقله من غلبة الطرب عليه والاتجاهات الميلودرامية ، ومن تعثر الحوار ما بين هبوط لفظي أحيانا ، واقتباس للشعر القديم أحيانا أخرى واستخدام للكلمات العامية والأجنبية أيضا ، ومن استخدام الحيل الساذجة وإقحام وسائل الجن والسحرة ، وافتعال الحركات المسرحية والمبالغة في رسم الشخصيات ، والمبالغة في التعبير بين المضامين واستخدام المباشرة الوعظية ، واختلاط الأدب التمثيلي بغيره من الفنون وقد أدى ذلك بحق كما لاحظ الدكتور محمد مندور إلى تأخر المسرح النثري ، نقله من ذلك كله إلى آفاق الفكر الإنساني ، والاهتمام بقضايا الإنسان من حيث هو كائن له عقل وشعور ، ومن حيث هو فرد في مجتمع يتأثر بقضاياه ومشكلاته ، نقله من المباشرة والسطحية إلى التعبير الرمزي والعمق ، نقله من التبعية المطلقة للفكر الغربي إلى أصالة مصر وعراقتها وإلى تراثها العربي والإسلامي وكان انشاء الفرقة القومية في عام ١٩٣٥ ايذاناً بانتصار اتجاهه الفكري في المسرح، ولهذا استهلت أعمالها بمسرحية (أهل الكهف) التي أصدرها الحكيم عام ١٩٣٣، وكانت علامة مضيئة في تاويخ المسرح العربي. وقد استوحاها من القصص القرآني وأدار فكرتها حول الحياة وهل هي حلم أو يقظة، وحول الزمان وهل هو حقيقة أو شيء ابتكره عقل الإنسان، وقد عالج الحكيم فكرة الزمان في هذه المسرحية على اعتبار أنه خصيصة من خصائص الحياة إنسانية، لا تتحدد ولا تظهر معالمها إلا إذا قيست بمقاييس العادات والأخلاق والتقاليد والبيئة،

أوبعبارة أخرى: المقاييس الإنسانية الطبيعية التي تكون حياة الفرد وتحدد وجوده، وتشكل كيانه الإنساني. وحينما بعث أبطال مسرحية أهل الكهف من رقدتهم الطويلة التي استمرت ثلاثمائة من السنين وازدادت تسعا، وخرجوا إلى الحياة التي كانوا قد غادروها إلى الكهف، وجدوا الزمن قد دار دورة هائلة، والحياة قد تغيرت بما فيها من عادات وتقاليد وأخلاق، والبيئة نفسها قد اتخذت معالم جديدة تغاير بما فيها من كانت تكتنفهم في سابق وجودهم. حينئذ شعروا بفارق الزمان، وأحسوا أنهم جزء تخلف من ما لن يعود، وحياة ولت، ووجود زال، ففقدوا توازنهم الفكري، ولم يستطيعوا مواجهة الحياة الجديدة، فعادوا إلى الكهف يموتون فيه، أو بالأحرى يعودون إلى الماضي الذي كانوا جزءاً منه. فالراعي المتنسك (يمليخا) حين يعود إلى الحياة يجد الناس غير الناس، وغنمه أتت عليها السنون، وطرسوس صارت بلداً آخر هو فيه غريب، وكذلك (مشلينا) يبعث فلا يجد (بريسكا) حبيبته، فتنقطع صلته بالحياة الجديدة ويموت شهيد أمله الضائع.

ومنذ صدور (أهل الكهف) في أوائل الثلاثينات حتى آخر مجموعة مسرحية كتبها الحكيم في منتصف السبعينات (الحمير) فسح المسرح العربي للحكيم قمة الريادة الفنية في هذا الفن الطارىء على أدبنا العربي ، وقد استطاع الحكيم أن يخلف في آفاق واتجاهات مسرحية متجددة متطورة : وكان قديرا في استخدام أسلوب الرمز ليقاوم بأدبه وفنه الواقع الذي فرض على الحياة السياسية في مصر ، سواء في العهد الملكي أم الجمهوري . فقد جَسَّد في (براكسا أو مشكلة الحكم) التي أصدرها في عام ١٩٣٩ رأيه في فوضى الأحزاب السياسية وسعيها لإدراك المنافع الشخصية دون قضية الأمة . وصوّر في (أوديب) ما فرضه الاستعمار على شعب مصر ، وعبر في (إيزيس) عن روح مصر الصامدة .

ونراه في (السلطان الحائر) التي أصدرها عام ١٩٦٠ يتخذ العصر المملوكي خلفية تاريخية لمناقشة قضية الديمقراطية التي كانت ذبيحة في بلادنا في تلك الأيام .

وحاول في مسرحيته (يا طالع الشجرة) أن يحلل شخصية الإنسان

المتسلط الذي تسيطر على عقله فكرة يريد فرضها بكل السبل ، ولو كان في ذلك الضياع .

وفي (شمس النهار) صور الفساد وقد عم البلاد بعلم سلطانها الذي استبقى إلى جانبه يد البطش ، في الوقت الذي اختفى فيه القاضي ممثل القانون .

ونرى في (الورطة) فساد الحياة السياسية والاجتماعية نتيجة التحكم الدكتاتوري وقد وضع الحكيم الفكرة في قالب القصة البوليسية اجتذابا لشوق المشاهد والقارىء ونستطيع أن نلمح في (مصير صرصار) المغزى الحقيقي للمسرحية من خلال قول بطلها عادل : كفاح هذا الصرصار يثير في نفسي الاحترام .

ويسمي الحكيم مسرحيته (بنك القلق) « مسرواية » أي الفن الذي يجمع بين المسرحية والرواية ، وقد تعمد الخلط بين نوعين أدبيين ليعبر عن الخلط الذي ساد حياتنا السياسية في الفترة التي تحدث عنها الحكيم ، وقد عبر عنها بقوله: **هذا مجتمع برجوازي داخل قماط اشتراكي.. اشتراكية قوانين ولوائح، وليست بعد اشتراكية روح.**

إن توفيق الحكيم بمسرحه الذهني الذي جعل للمسرح العربي مضمونا فكريا رفيعا ، قد استخدم أشكالا تجريبية عديدة كالمسرواية والعبث والرمزية ، وتعددت مصادره الأدبية التي استلهم منها البناء الفني لمسرحياته ، فهو جناح من عالم الأساطير اليونانية والقصص القرآنية والقصص العربي الشعبي ، ويعيش بوجدانه وفكره في قلب مجتمعه دون أن يبتعد عنه لحظة واحدة معتزلا في برج عاجي ، وكان في ذلك رائدا لكتابنا المسرحيين الذين نشأوا في ظل دوحة السامقة ، مثل ألفريد فرج في (حلاق بغداد) ، و (الفتى مهران) لعبد الرحمن الشرقاوي ، و (مأساة الحلاج) لصلاح عبد الصبور ، وهذه النماذج ـ كما يقول الدكتور جمال حمدان في كتابه (شخصية مصر) ترمز للواقع وقد بلغ الحوار في مسرحيات الحكيم مرتبة رفيعة في الفن المسرحي المعاصر ، وهو يصف الأسس التي أقام عليها حواره بقوله : الحوار يجري على منطق الشعر ، يتسلسل بنظامه

الطبيعي في حياة المعاني النفسية ، فهو يقفز قفزات ، ويعبر فجوات ، ويستعين بالكلمات المضيئة والحكم البليغة والصور اللامعة ، ليصل في صفحات قليلة إلى أغوار النفوس الإنسانية .

ومثلما كتب الحكيم المسرحية المتعددة الفصول ، كتب مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد ، وهو نوع لا يحسنه الكثيرون من كتاب المسرح ، وكان الحكيم فيه قمة لا تدرك . فقد أصدر في عام ١٩٥٠ (مسرح المجتمع) ، ثم أصدر في عام ١٩٥٦ (المسرح المنوع) ، وآخر هذه المجموعات (الحمير) التي تحمل طابعا كوميديا ، ولكنها برمزيتها تعبر عن ألوان من الصراع الفكري :

ولم يصور الحكيم الحياة السياسية والاجتماعية في مصر التي ارتبطت بحياته الحافلة فحسب بل صور العديد من الأفكار التجريدية كعلاقة الحياة بالزمان التي صورها في (أهل الكهف) وأعاد صياغتها في (رحلة إلى الغد) . فكلا البطلين فيها مجرم قاتل لفظه المجتمع . والمستقبل عندهما (حبل في عنقهما) . وحين عرضت لهما فرصة النجاة بنسبة واحد في المائة ، ضحيا بالأرض التي درجا عليها ، وفرا في الصاروخ الطائر إلى الكواكب البعيدة . . إلى المجهول . ثم يعودان بعد ذلك إلى الأرض (أمهما العزيزة) كما يسميانها ، دون أن توجد لديهما الدوافع التي كانت عند أبطال أهل الكهف ، بل هما يعودان حين يشعران بتلاشي وجودهما بوصفهما إنسانين ، وهما يكتشفان أن الإنسان هو ابن الأرض ، ولكنهما حين عادا اصطدما بحاجز الزمن الذي صدم من قبلهما أبطال أهل الكهف .

كذلك صور في (بجماليون) حيرة الإنسان بين الكمال في الفن والكمال في الواقع وصور في (شهرزاد) الصراع بين العقل والجسد .

ويصعب الإلمام بكل القضايا والمضامين الفكرية التي بثها الحكيم في مسرحياته فهي عالم زاخر رائع أبدعه بعبقريته الفذة بحيث نرى في المسرح العربي المعاصر هرما شامخا يحمل اسم توفيق الحكيم ، بل اسم البقاء والخلود .

التراث الاسلامي في أدب توفيق الحكيم

إن القرن التاسع عشر الميلادي الذي استقلت الحياة قرب نهايته « توفيق الحكيم » قد شهد تطوراً فكرياً عظيم الخطر ، وتحولاً أساسياً في بناء المجتمع المصري ، لم يكونا وليدي التغير السياسي الذي حدث في مصر في هذا العصر ، بل امتدت أسبابها إلى ما قبل ذلك بكثير ، ربما إلى عصر الحروب الصليبية التي انتهت بالهزيمة على يد القوى الإسلامية في المشرق ، ولكن هذه القوى اعتصمت بانتصارها العسكري على الغرب المسيحي ، وغفلت عدة قرون عن أسباب النهضة والتقدم الفكري في أوروبا ، فكان انتصارها الحضاري رداً على هزيمتها العسكرية .

وحين جاءت الحملة الفرنسية إلى مصر في أواخر القرن الثامن عشر الميلادي ، كانت تأكيداً لعودة الغرب المسيحي إلى فرض سيطرته على البلاد الإسلامية ، لا بقوة السلاح وحدها ، بل بقوة الحضارة أيضاً ، تلك التي بلغت مسافة تخلف الشرق الإسلامي فيها عن الغرب المسيحي عدة قرون .

وما من شك في أن سياسة الدولة العثمانية التي كانت تهيمن على القوى الإسلامية عدة قرون ، مسؤولة إلى حد كبير عن الوصول إلى درجة التحدي الخطير بين قوة الغرب المسيحي وحضارته وبين ضعف الشرق الإسلامي وتخلفه ، واستحث هذا التحدي القوى الإسلامية ، فانتفضت مسلحة بالفكر

السلفي نقياً من البدع والضلالات ، كما نتمثل في حركة محمد بن عبد الوهاب في الجزيرة العربية ، أو ممزوجاً باتجاه صوفي ، كما نتمثل في الثورة المهدية بالسودان ، والحركة السنوسية في ليبيا . ولكن هذه الانتفاضات الإسلامية لم تصادف نجاحاً في تحديها للغرب ، إذ عُدَّت ـ من قوى إسلامية معارضة ـ حركات خارجة ، كما أنها لم تكن مدركة لقوة التطور الحضاري الغربي الذي لا يمكن مقاومته بالحماسة الدينية .

ولهذا تمكن الغرب المسيحي من فرض سيطرته على العالم العربي الإسلامي بجناحيه الشرقي والغربي ، واستطاع أن ينشىء تياراً علمانياً عربياً يدعو إلى التخلي عن النظرة الدينية الغيبية في مواجهة الكون والمصالح الدنيوية ، وقصر الدين على الأمور المتصلة بالروح ، والعلاقة الفردية بين الإنسان وربه ، مع ضرورة الأخذ بالحضارة الغربية في كل نواحي الحياة ، والاعتماد على النظرة العلمية العقلانية .

وفيما بين تيار الفكر السلفي الذي لم ينجح في طي مسافة التخلف عن الحضارة الغربية ، والفكر العلماني الذي نجح الفكر السلفي في تحديد حجمه ومساره وأثره ، وُجِد تيار توفيقي يحاول إيجاد صبغة إسلامية للحضارة الغربية ، ويدعو إلى التوازن بين الإسلام والفكر الغربي ، رغبة في تقدم الأمة الإسلامية ، واستجابة لحركة التقدم العلمي ، وكان جمال الدين الأفغاني ومحمد عبده زعيمي هذا التيار .

ولا شك أن وجود الغرب المسيحي في قلب العالم العربي المسلم بعد استعماره ، ثم ظهور الحركة الكمالية في تركيا وإلغاء الخلافة الإسلامية ، من العوامل المهمة التي شجعت تيار التغريب في المجتمع المصري ، ومكّنت ـ إلى حد كبير ـ للاتجاه العلماني فيه وكان أحمد لطفي السيد يسمى الوحدة العربية أو الجامعة الإسلامية أوهاماً وخيالات في هذا الخضم المتلاطم من التيارات الفكرية المتعارضة وُجِد توفيق الحكيم . ولا شك أن البيت الذي ينتمي إليه ، كان شديد التأثر بهذه التيارات فإذا تقصَّينا المستوى الثقافي لأبيه ـ على وجه الخصوص ـ ، والطبقة الاجتماعية التي كان ينتمي إليها قبل زواجه ، وبعد

ارتباطه بأم توفيق ـ السيدة التركية الأصل ، الواسعة الثراء ـ استبان لنا في وضوح ، افتراض انتماء هذا البيت ، إما للاتجاه التوفيقي الذي دعا إليه جمال الدين الأفغاني ، ثم محمد عبده ، أو للاتجاه العلماني الذي كان أحمد لطفي السيد من رواده الأوائل ، وكان يقف إلى جانبه أمثال يعقوب صروف ، وشبلي شميل ، وسلامة موسى وربما كان الاتجاه العلماني أكثر بروزاً في بيت الحكيم من الاتجاه التوفيقي الذي يرتكز أولاً على الأصول الإسلامية ، وينطلق منها إلى الفكر الغربي . ولعل اصطلاح (العلماني) من أشد الاصطلاحات إثارة للجدل منذ زمن بعيد حتى الوقت الحاضر . وقد يجد بعض من يُنسبون إليه فخراً بهذه النسبة ، كما يجد آخرون فيه سبا مقذعاً ، فقد يُفهم منه أيضاً أنه اتجاه لالتماس النهضة والتقدم عن طريق النظرة العلمية والفكر الحر ، مع عدم تعارض ذلك مع سلامة الاتجاه الديني . وهذا المفهوم الأخير للعلمانية كان مستقراً في فكر توفيق الحكيم ، وهو يعبر عنه بوضوح في الرسالة التي كتبها إلى الدكتور لويس عوض ونشرها في صحيفة الأهرام[1] ، فهو يقول فيها إن الفكر الحر هو جوهر العلمانية ، ويتحسر على الماضي ، في أيام صباه وشبابه «حين كانت العلمانية معروفة في بلادنا ، وكنا نعيش في جوها ، ونتنفس هواءها » .

وفي هذه الرسالة نراه يضع (المتدينين) في مقابل (العلمانيين) ، وكأن العلمانيين غير متدينين ، ولكن ذلك ليس صحيحاً من وجهة نظره التي سوف نلقي الضوء على مختلف جوانبها في هذه الدراسة ، لأنه يقصد بالمتدينين المتشددين أصحاب (الأيديولوجية الدينية) التي نبتت لها مخالب تسعى إلى الإمساك بالسلطة السياسية الدنيوية .

وهو يرى في هذه الرسالة أن العقاد كان من أشد المتمسكين بالعلمانية ، أي أنه من المؤمنين بالفكر الحر والعقل البشري ، ويقول : العقاد «عقلاني » بالدرجة الأولى ، و « علماني» بالطبيعة والمطالعة ، على الرغم من احترامه

(١) في العدد الصادر بتاريخ ١٩٨٧/٩/٥ م ولا أدري الهدف من وراء نشر هذه الرسالة الخاصة بعد وفاة الحكيم .

للدين . وقد سار في خط واحد طول حياته : « الليبرالية والعلمانية والعقلانية » .

وعلى الرغم من وجود فوارق مهمة بين هذه الاصطلاحات : الليبرالية ، العلمانية ، العقلانية ، نجد الحكيم قد جعلها متوازية متصلة ، ونراه لا يجد في (العلمانية) شذوذاً عن الدين ، بدليل قوله[٢] إن الإسلام في اتساع جعبته وعمق كيانه قد احتوى على عنصر (العلمانية) ، لأنه يقوم - في مفهومي - على الآية الكريمة ﴿ قلْ إنمَّا أنا بشرٌ مِثْلكُمْ يُوحي إليَّ إنَّما إلهُكُمْ إلـهٌ واحِدٌ ﴾ ، فهذه الآية تحتوي على عنصري الإسلام : البشرية والألوهية . ولا شك في أن الحكيم يعني بالبشرية حرية التصرف الإنساني ، وحرية الفكر ، وهما - فيما يرى - جوهر العلمانية .

لقد ذهب توفيق الحكيم في صباه إلى كتّاب القرية - شأن الصبية في عصره - ليحفظ القرآن ، كما يخبرنا في (سجن العمر) ولا نجد له ذكريات في سيرة حياته تبين اهتمام والده أو والدته بتلقينه أي تعليم ديني ولا ندري مدى مواظبته عى اداء الفرائض ، ولا مدى حرص والديه على ادائه إياها[٣] .

ومن الواضح أنه في فترة الصبا الباكر كان مشغولاً بأمر التمثيل أكثر من أي شيء آخر . ولم يكن ذهابه المنتظم إلى مسجد السيدة زينب في أثناء دراسته في القاهرة رغبة في اداء الصلوات ، بل كان يجد فيه مكاناً مناسباً لمذاكرة الدروس[٤] . ولم يتحرج من القيام باداء مشاهد تمثيلية تراجيدية وكوميدية في هذا المسجد في اثناء ثورة ١٩١٩[٥] وكان صوت الشيخ ندا يجتذبه في اثناء تلاوته سورة الكهف أيام الجمع[٦] وعلاقته بهذا المسجد تمثل جانباً غيبياً في شخصية الحكيم ، ربما كان أصيلاً في الشخصية المصرية بعامة وهذا الجانب

---

(٢) انظر : في الوقت الضائع : ١٢٠ .
(٣) يؤكد الحكيم أنه يصلي : انظر الوقت الضائع : ٢٦٢ .
(٤) انظر : عصفور من الشرق : ١٢٥ .
(٥) راجع قصة ذلك من الأحاديث الأربعة : ٧٤ .
(٦) نفسه : ٧٦ .

مـرذول عند السلفيـين ، فقد كـان توفيق الحكيم يؤمن بـالسيدة زينب عـلى أنها حاميتـه الطاهرة[٧] . وقـد أهدى كتـابه (عصفور من الشرق) الـذي صدر عـام ١٩٣٨ م إلى (حـاميتي الـطاهرة السيـدة زينب) . ويقول في هـذا الكتاب[٨] : « إنه لن ينسى السيدة زينب الطاهرة وفضلها عليه في الملمات ، إن لها وجوداً في حياته ، ما من مرة وقع في شدة إلا وجد العزاء عند باب ضريحها ذي القضبـان الذهبية ، كل نجاح ظفر به في الحياة هو دفقة من يدها » .

وهذا الجانب الغيبي لا يدل على رسوخ الدين في نفس صـاحبه ، بـل هو على التحقيق نوع التوسل الذي يأباه التوحيد .

ولا نجـد في قراءات الحكيم أيـام الصبـا مـا يـدل عـلى اتصـالـه بمصـادر العقيـدة ، ولكنه عنـدما التحق بمـدرسة الحقـوق في عام ١٩٢١ م أخـذ يـدرس الشريعة الإسلامية على الشيخ زيد[٩] .

وذهـب الحكيم إلى بـاريس في محاولـة للحصول عـلى درجة الـدكتـوراه في القانون ، ولكنه لم يوفق في إدراك بغيته ، وعاش ثلاث سنوات مستمتعـاً بالحيـاة الغربية بكل ما فيهـا من ألوان الحـرية ، مـطلقاً العنـان لنزوات الشبـاب ، فهو مغرم باحتساء (البرنو) ، عاشق « لساشا شوارتز » ، و « إيما دوران »[١٠] .

ولا شك في أن الحضارة الغربية قد فتنته ، وبدا موقفه الفكري يميل بقوة في اتجاه (العلمانية) ، ليتبع رفقاء ـ كانـوا أسنَّ منه ـ سبقـوه إلى ذلك . منهم طه حسين وإسماعيل مظهر ، ومنصـور فهمي ، ومحمد حسـين هيكل . وكـان يجمعهم الإيمان بأن التقدم لن يتم إلا بإحلال العقلية العلمية الأوروبية محل الفكر الغيبي . فقد اعتمد طه حسين في كتابه (في الشعر الجاهلي) الذي أصـدره عام ١٩٢٦ م على منهج « ديكارت » الذي يقوم على الشك واستخدام النقد التاريخي

---

(٧) انظر : عودة الروح ٢ : ٩٠ .
(٨) انظر : عصفور من الشرق : ١٢٣ .
(٩) انظر : الأحاديث الأربعة : ١٧٣ .
(١٠) انظر : زهرة العمر : ١١١ .

للكتب السماوية دون تحرج . ودعا إسماعيل مظهر إلى ثورة عقلية تدك قواعد الأسلوب الغيبي ، ويعني به الفكر الديني . وكانت رسالة منصور فهمي لنيل الدكتوراه من فرنسا عام ١٩١٣ م ، وموضوعها (وضع المرأة في التقاليد الإسلامية وتطوره) قائمة على منهج النقد التاريخي المتحرر من أي قيد ديني . وكانت كتابات هيكل في الوقت الذي تحدث عنه ، وهو الربع الأول من القرن العشرين ، دعوة إلى النظرة العلمية المادية وتغليب العقل(١١) .

ولا بد أن نحدد موقف توفيق الحكيم من الدين لنرى معالم نظرته الفكرية إليه ، حتى نصل إلى تحليل التراث الإسلامي في أدبه . إنه يؤمن بأن الدين بصفة عامة « هو الذي رفع الإنسان فوق مرتبة الكائنات جميعاً »(١٢) ويخاطب الإنسان فيقول : « إذا أهدرت دينك أيها الإنسان فاعلم أنك قد أهدرت آدميتك ، وإذا خلعت رداءك الديني فقد خلعت رداءك البشري ، وانقلبت دابة تسعى إلى رزقها في الأرض ، ولا تقوى على التطلع إلى السماء ، الدين هو الذي رفع بصرك إلى أعلى أيها الإنسان ، إلى أعلى من أقدامك وأرضك وطعامك وشرابك »(١٣) فالدين إذن في رأي الحكيم ضرورة للبشر ، ولكنه يعتقد أنه بعيد عن العلم ، كما صرح في كتابه (تحت شمس الفكر) وقد سبق أن أدرك هذا الجانب الدكتور محمد جابر الأنصاري في كتابه (تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي) فذكر أن توفيق الحكيم كان واقعاً تحت سطوة العقلانية الغربية (أو العلمانية) في موقفه من فكرة الفصل التام بين الدين والعلم ، وبين القلب والعقل ، إلى درجة الثنائية ، وبالشكل السائد في التراث الأوروبي الحديث . يقول الحكيم : « إن الحقيقة الدينية بعيدة عن وسائل العلم ودائرة بحثه ، وإن العقل يستطيع أن يهدم الدين كما يشاء ، دون أن يسمع القلب طرقة واحدة من طرقات معولة ، وإن أولئك الملحدين الذين سخروا عقولهم الكبيرة لتفنيد الدين

---

(١١) انظر : تفصيل ذلك في الكتاب الذي أصدره الدكتور محمد جابر الأنصاري بعنوان (تحولات الفكر والسياسة في الشرق العربي ١٩٣٠ - ١٩٧٠) الصادر في سلسلة عالم المعرفة بالكويت عام ١٩٨٠ ، وانظر أيضاً : (الاتجاهات الوطنية للدكتور محمد محمد حسين) .

(١٢) انظر : تحت شمس الفكر : ٥٢ .

(١٣) انظر : تحت شمس الفكر : ٥٣ .

والشـك والتشكيك في جـوهره ووجـوده ، لم يستطيعـوا لحظة واحـدة أن يسكتوا صـرخات القلب الحـارة الصاعـدة إلى ذلـك الوجود لحـظة واحـدة أن يسكتـوا صرخات القلب الحارة الصاعدة إلى ذلك الموجود الأسمى الذي بيده نفوسهم . إن عقولهم كانت ترغي وتزبد بالكـلام المعقول والمنقـول ، وقلوبهم في معزل عن كل هذا الصخب ، لا تشعر ولا تدري شيئاً عن المعركة الحامية القائمـة في تلك الرؤوس ، فالتوفيق بين العلم والدين ضرب من العبث »[١٤] .

ولكن الحكيم لا يلبث أن يغـير رأيه في الكتـاب نفسـه ، عنـدمـا يتـأمـل شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم فيقـول : « إني كلما تأملت شخصيـة محمد مجردة ، ثبت إيماني بأن الخصومة بين العلم والـدين ليس لها في الحقيقـة وجود ، وأن الدين لا يعارض العلم الحق ، بـل إن الدين والعلم شيء واحـد ، كلاهمـا يطلب نور الله ويريد وجهه ، وكلاهما يعي ويؤمن ويلهج بتناسق الوجود ووحدة قوانينه ، ودلالة ووحدة الوجود عـلى وحدة الخـالق ولم يظهـر نبي حق ، ولا عالم حق شعر بغير ذلك ، إنما الفـارق بين العلم والـدين هو في السبـل التي يسلكها كلٌ من الدنو من الله »[١٥] .

وتلجلج الحكيم في هذا الموقف يثبت بما لا يدع مجالاً للشك أنه كان متردداً بين تياري العلمانية والتوفيقية اللذين سبق أن أشرنا إليهما وقد يكون هذا التـردد طبيعياً في شخصية الحكيم ، وليس نتيجة ما صادفه أقرانه ممن اتبعوا العلمانية ، وخـاصة طـه حسين ومنصـور فهمي ، من محاصـرة المجتمـع لهم ، وتشـدده في معاملتهم . والذي يؤكد ما ذهبت إليه أن الحكيم ـ كلما تقدم به العمر ـ وقـر في نفسه زوال الثنائية بين الدين والعلم . حتى إذا قارب الرحيل أعلن أن العلم في المستقبـل سيكون مؤيـداً للدين[١٦] ، وأن القرن القـادم للدين ، فهـو يقـول : « هذا القرن يكاد ينبىء بقرن قادم ، يصل فيه مستوى العلم الحـديث إلى درجة من النفـوذ والكشف عن أسرار الكـون تجعل علماءه أقـرب النـاس إلى بـاب الله

---

(١٤) نفسه : ١٥٠ .

(١٥) نفسه : ٢٩

(١٦) انظر : في الوقت الضائع ٩٢ .

والدين . . ولكنه لن يكون الدين الفارغ المتهرس القائم على الجهل والدجل ، بل الدين المتعمق المبني على العلم والعقل »[١٧] .

ونراه شديد الإعجاب « بأنيشتين » و « ألفرد كاستلر » ، لأنهما بلغا في العلم درجة عالية من التفوق وظلّا مؤمنين ، مع أن القاعدة المعروفة أن النزعة العقلية المادية تشتد عند الموغلين في العلوم الطبيعية ، حتى صار الإلحاد سمة لهم . والحكيم لم يغير موقفه من العقل طول حياته . فهو يمجده حتى النهاية ، يقول : « العقل أعجب خلق الله »[١٨] ، ويقول : « لن أقبل الفكر الديني الذي يصدر بلا تفكر ، عن غير عقلي الذي خلقه الله ليفكر »[١٩] ولكننا نجده بدافع من النظرة التوفيقية لا يجعل الدين أمراً غيبياً منافياً للعقل ، بل يزاوج بينهما ، وقد لمح هذه الفكرة إسماعيل أدهم فهو يقول : « يرى الحكيم إمكان الشرق الأخذ بعلم أوروبا دون أن يتعارض ذلك مع دينه ، لأن العلم يتصل بالعقل ، وهي ملكة مستقلة عن القلب منبع الدين »[٢٠] .

ويقول الحكيم في موضع آخر من كتبه[٢١] إن الإسلام تعادلية لا يطغى فيه العقل فيحجب نور الإيمان ، ولا يطغى الإيمان فيشل حركة العقل . ومن هنا كان الدكتور زكي نجيب محمود محقا في مقدمته لكتاب التعادلية حين قال : « أية الحكيم يضع قاعدة أساسية هي التعادل بين الإيمان والعقل »[٢٢] وذلك على الرغم من أن الحكيم يقول إن الإيمان راحة والعقل جهد ، فالدين عقيدة ثابتة ، والعقل أفكار متحركة[٢٣] .

ومنذ مطلع حياة الحكيم الفكرية ، وقضية العلاقة بين الدين والعقل

---

(١٧) انظر : مقدمة مختار تفسير القرطبي .

(١٨) انظر : الأحاديث الأربعة ٧ .

(١٩) انظر : مقدمة مختار تفسير القرطبي .

(٢٠) انظر : توفيق الحكيم لإسماعيل أدهم ـ نشر دار سعد مصر للطباعة والنشر سنة ١٩٤٥ م : ١٠٢ .

(٢١) انظر : الإسلام والتعادلية : ١٧٣ .

(٢٢) انظر : مقدمة كتاب التعادلية : ١٨ .

(٢٣) انظر : الأحاديث الأربعة : ٤٨ .

تشغله ، فهو يتحدث في كتابه (تحت شمس الفكر) عن منطقة الإيمان ، ويقف متحيراً أمام المجرم القاتل الذي يأبى أن يُقْسم بالمصحف كذباً ، « لأن منطقة العقيدة بقيت في نفسه عذراء لم يتطرق إليها فساد» الأمر الذي جعله يتساءل: « أهناك إذن حد فاصل بين العقيدة والغريزة » ، ثم صبره موقف القاضي المؤدي لفرائضه ، المتحرر في أقواله إلى حد الإلحاد ، فتساءل : « أهناك إذن حد فاصل بين العقيدة والعقل » ، وذلك مع إيمانه الكامل بأن حقيقة الخالق أمر بعيد عن مقدرة العقل ، وأن الحقيقة الدينية بعيدة عن وسائل العلم ودائرة بحثه(٢٤) .

ولا بد أن نوضح جيداً مفهوم (الدين) في فكر الحكيم ، فهو مفتاح لكثير من القضايا المتصلة بالتراث الإسلامي ، وأرى أن الحكيم له من الدين موقفان أساسيان : عام وخاص ، أما الموقف العام فهو الذي سبق أن ألمحت إليه وهو أنه ضرورة للبشر ، أياً كان هذا الدين وهو يرد على تساؤله ما الدين بأنه ضرورة للبشر وأن قوة الدين وحقيقته في العقيدة والإيمان(٢٥) ويجعله مع العلم والغريزة من أدوات وجودنا(٢٦) ولهذا نراه يعتقد أن « روح التراجيديا عند الإغريق تنبع من (شعور ديني) ، وأن كل جوهر التراجيديا أنها صراع ظاهر أو خفي بين الإنسان والقوى الإلهية المسيطرة على الكون ، صراع الإنسان مع شيء أكبر من الإنسان وفوق الإنسان ، أساس التراجيديا الحقيقية هو إحساس الإنسان أنه ليس وحده في الكون، وهذا هو معنى (الشعور الديني) »(٢٧) . وهو يرى أن انطفاء الشعور الديني كان سبباً في ذبول التراجيديا ، « فإن الشعراء والناس قد تغير إيمانهم فأمسوا يعتقدون أن لا شيء غير الإنسان في هذا الكون »(٢٨) .

---

(٢٤) انظر : تحت شمس الفكر : مقال منطقة الإيمان .
(٢٥) نفسه : ١٦ .
(٢٦) انظر : الأحاديث الأربعة : ٣٥ .
(٢٧) انظر : الملك أوديب : ٣٣ .
(٢٨) نفسه : ٣ .

وبهـذا المفهوم العـام للدين كان لا يتحـرج من دعوة المسلمـين إلى قـراءة الإنجيل والتوراة[٢٩] ونـراه في (فن الأدب) يروي شيئـاً من إنجيل يوحنا تحت عنوان (الماء الحي)[٣٠] وكـان يرى في الـدين روح الشرق ، ويجمـع بينه وبـين الفن في نظرة تجريدية تصل ما بين الغرب (أو الفن) والشرق (أو الدين) عـلى أسـاس الفكر التـوفيقي وقد لاحظ « إسمـاعيـل أدهم » منـذ زمن هـذه الفكـرة فقال : « لم يبدل الفتى توفيق إيمانه الشرقي بالدين إلى إيمـان غربي بـالفن ، وإنما عمـل عـلى أن يجـول بـين الإيمـانـين ، فكـان صـاحب يمـان مـزدوج في الـدين والفن »[٣١] .

ونرى الحكيم يتحدث عن إحساس ديني عام في قوله : « كل ما في الأمـر أني شرقي عربي ،ولم أزل محتفظاً بقدر من احساسي الديني الأول »[٣٢] .

وترديد الحكيم لفكرة (الشرقي) تنبع من موقفـه العام من الـدين ، فهو يقـول : « إن شعوري بـأن (الشرقي) يعيش دائـماً في عالمـين على النحـو الذي ذكرته في (عصفور من الشرق) الحصن الأخير الـذي بقي لنعتصم فيه ضـد تفكير الغربي الـذي يعيش في عالم واحـد ، هو عـالم الإنسان وحـده ، وشعوري هذا ليس سوى امتداد لشعور فلاسفة الإسـلام ، إن التحديـد الذي جـاءت به الفلسفة الإسلاميـة . . في أنها أطلعت على تفكـير مـدرسـة الإسكنـدريـة وعـلى الأفـلاطونيـة الجديـدة ، وما اصـطبغت به تلك الأفكـار من روح ديني في عهـد المسيحيـة الأول ، ثم تناولت كـل ذلك ومـزجتـه . . . بـالـطابـع الإسـلامي . . الفلسفة الإسلامية تقوم على عمودين : العقل والعقيدة الدينية »[٣٣] أمـا موقفـه الخاص من الدين فيتصل إلى حد كبير بطبيعة تكوينـه الفكري والثقـافي في العصر الذي نشأ فيه وحاصرته تياراته الفكرية ، كما يتصل بطبيعة شخصيته التي يصفها

(٢٩) انظر : الأحاديث الأربعة : ٤٤ . .
(٣٠) من الأدب : ٧٩ .
(٣١) انظر : توفيق الحكيم : ٩٥ .
(٣٢) انظر : الملك الحكيم : ٩٥ .
(٣٢) انظر : الملك أوديب : ٣٨ .
(٣٣) نفسه : ٤٦ .

إسماعيل أدهم بأنها « شخصية مرنة تحمل في تضاعيفها القدرة على التحول ، فليس من العجيب إذن أن يخرج الحكيم في يوم من الأيام على الدين والمعتقدات المتوارثة »[٣٤] وهو يصرخ في موضع آخر من كتابه عن الحكيم بأن « منحي عرضه للفكرة الأساسية للمسرحية (يعني أهل الكهف) ينكر فكرة البعث »[٣٥] ونرى الحكيم يصرح في (الأحاديث الأربعة) بشكه في مرحلة من حياته[٣٦] بل صرح قبل ذلك بسنوات طويلة بقوله: «ولكم ألحدت ثم آمنت، وضللت ثم اهتديت» وليس لذلك كله، إلا معنى واحد، وهو طغيان العقل والنظرة العلمية التجريدية على فكر الحكيم في فترات من حياته، وخاصة فترة الشباب.

وهو حين يتساءل في آخر حياته: أنا مسلم لماذا؟ يجيب عن ذلك بشهادته أن لا إله إلا الله وأن محمدا رسول الله، ولأن الإسلام يقوم على عناصر ثلاثة: الرحمة، العلم، البشرية. وهو يرى أن الإسلام جزء من النظام الكوني، وأنه قائم على التعادلية[٣٨] بل يذهب إلى أن التعادلية في جوهرها نابعة من جوهر الإسلام، والخروج على الإسلام في جوهره يتبعه بالضرورة خروج على جوهر التعادلية وعناصرها: والعدل والتعادل والاعتدال[٣٩].

ويناقض الحكيم قوله عن الإسلام حين يجعل التعادلية متفقة مع الوجودية ومع الواقعية الاشتراكية وغيرهما من المذاهب التي ترتكز على مسئولية الفكر في التوجيه والتطوير[٤٠]، فالالتقاء حتى في (مسؤولية الفكر في التوجيه والتطوير) يستحيل أن يتم بين أي دين سماوي والوجودية أو الواقعية الاشتراكية الملحدتين.

والحكيم في موقفه الخاص من الإسلام لا ينسى أن يربطه بالعلم أو بالفكر،

---

(٣٤) انظر : توفيق الحكيم : ٧٨ ، ٧٩ .
(٣٥) نفسه : ٦١ .
(٣٦) انظر : الأحاديث الأربعة : ٤٩ .
(٣٧) انظر : عهد الشيطان : ٢١ .
(٣٨) انظر : الإسلام والتعادلية : ١٦٣ .
(٣٩) نفسه : ٢٠٧ .
(٤٠) انظر : التعادلية : ١٤٥ .

وظل هذا رأيه طول حياته، فهو يقول (في الوقت الضائع)[41] إن القرآن منارة تشع بنور علوي يضيء لنا العقل فيحرك التفكير. وهو يحشد دائما الآيات القرآنية التي تدعو إلى التفكير. ونراه في مستهل حياته يشيد بالفلسفة الإسلامية التي مزجت بين العقل والدين، كما سبق أن أشرت في تحليل موقفه العام من الدين، ثم يقول: «فأنا أتحرك دائما في عالمين، وأقيم تفكيري على عمودين، ولا أرى الإنسان وحده في هذا الكون، ولكنه بشر يوحى إليه من أعلى»[42].

وهو يرى أن المسلمين تخلفوا على وجه الأرض، لأنهم لا يفكرون، ولا حتى في قمة الإيمان، مع أنه الإيمان - في رأيه - يدعو إلى التفكير[43].

ويرى الحكيم - حتى آخر فترة في حياته - ان تشكيل عقلية الأمة يجب أن تسهم فيه كل العناصر الإنسانية القائمة على النشاط الذهني والشعوري للإنسان، من عقيدة ثابتة، وفكر علمي، وأدب، وفن، وثقافة متجددة بتغير العصور، من قديمه وحديثه، ما دام الإسلام صالحا لكل زمان ومكان[44].

ولا شك أن الحكيم كانت له مواقف مشهورة في الدفاع عن الإسلام إزاء المتعصبين من مفكري الغرب وأدبائه. وقد سفَّه آراء الذين ساووا بين المسلمين والوثنيين اليونان في إيمانهم بالقدر[45].

وحينما قرأ قصة «ڤولتير» التمثيلية (محمد) خجل أن يكون كاتبها معدودا من أصحاب الفكر الحر، فقد سب فيها النبي العربي (صلى الله عليه وسلم) سبا قبيحا، وهو يقول في ذلك: «منذ ذلك الحين و«ڤولتير» عندي متهم، ولن أبرئه أبدا، ولن أعده أبدا من بين أولئك العظام الذين عاشوا بالفكر وحده، وللفكر وحده»[46].

---

(٤١) انظر ص ٦٢ .
(٤٢) انظر : الملك أوديب : ٥٠ .
(٤٣) انظر : الأحاديث الأربعة : ٦٤ .
(٤٤) نفسه : ١٨ .
(٤٥) انظر : الملك أوديب : ٢٦٦ .
(٤٦) انظر : تحت شمس الفكر : ٢١ .

واهتزت صورة «روسو» بشدة في عين الحكيم حين وجده يتناول بالنقد أعمال «ڤولتير» التمثيلية، فلم يره يدفع عن الرسول ما ألصق به من كذب، فتخلى بذلك عن موضوعية النقد بسبب التعصب الديني.

وقد أشاد الحكيم برد الشيخ محمد عبده على «هانوتو»، وثارت ثائرته على «كيمون» في كتابه (باثولوجيا الإسلام) الذي يتهجم فيه على المسلمين، ويقول في معرض الرد على مفكري الغرب المتعصبين: «آن للغرب أن يحترم عقائد الشرق، بل لقد آن للغرب أن يدرك أن (محمدا) والإسلام هما من منابع الفكر الحر، وطفرة من طفرات البشرية المتحررة. والدليل على ذلك شخصية النبي ذاتها، وغرضه في الدعوة إلى دين جوهره إقناع النفس بالحقيقة العليا، فمحمد هو أول نبي مجَّد البشرية بأن أعلن أنه بشر، وأن دينه هو دين الفطرة البشرية»[47].

وشخصية الرسول (صلى الله عليه وسلم) تخلب لب الحكيم منذ ريِّق الصبا، فهو لا يفتأ يردد: «عقيدتي دائما أن شخصية النبي لها أثر كبير»[48] وأول ما يؤثر في وجدانه بشرية الرسول، ولهذا تصدر قوله تعالى: ﴿قُلْ إنما أنا بَشَرٌ مِثْلُكُمْ يُوحَى إليَّ﴾ كتابه (محمد) الذي جعله سيرة حوارية تبعد عن الخيال وتهاويل الفن، وتلتزم بالمصادر والأحاديث الموثوق بها، استخلص منها الحكيم ما حدث بالفعل، وما قيل بالفعل، وكأنه «الوقائع التاريخية والأقوال الحقيقية ترسم بنفسها الصورة»، ويقول في ذلك: «كل ما صنعت هو الصبُّ والصياغة في هذا الإطار الفني البسيط، شأن الصائغ الحذر»[49]. وقد أقبل الحكيم على المصادر الإسلامية وهو يتهيأ للكتابة هذه السيرة الحوارية عن الرسول صلى الله عليه وسلم التي أصدرها عام ١٩٣٦م فقرأ: سيرة ابن هشام وتفسيرها للسهيلي (الروض الأنف)، وطبقات ابن سعد، والإصابة في تمييز الصحابة لابن حجر العسقلاني، وأسد الغابة في معرفة الصحابة لابن الأثير، وتاريخ الطبري، وصحيح البخاري، وتيسير الوصول إلى جامع الأصول لابن الربيع، والشمائل للترمذي. ويصف الحكيم

(٤٧) نفسه : ٢٨ .

(٤٨) نفسه : ٤١ .

(٤٩) انظر : محمد : ١٦ .

شخصية الرسول فيستشعر عظمتها وهدايتها للكون فيقول: «إن نجم أحمد طالع في كل لحظة يشع نورا من بداية الكون، لو أن للكون بداية، إلى نهاية الزمن، لو أن للزمن نهاية، نجم أحمد هو الحق، والحق لا يبدأ ولا ينتهي، ولا يظهر، ولا يختفي، إنه موجود»(٥٠).

وتخلبه في شخصية الرسول عِفَّته المطلقة وزهده وحلمه وصبره وتواضعه، ونراه يتحدث عن المرأة في شباب الرسول التي لم يكن لها وجود، حتى جاءت السيدة خديجة فخطبته لنفسها، وهو يصف جانب العظمة في شخصية السيدة خديجة فيقول: «صورتها تخطر لي دائماً ولا تبرح ذهني كلما فكرت في الزوجة المثلى، تلك التي تتخير زوجها وهو غارق في ميدان كفاحه، فتقف إلى جانبه في الهزيمة والفوز، واليأس والأمل»(٥١).

ويؤكد الحكيم إعجابه بتواضع الرسول بذكره حديثه صلى الله عليه وسلم: «إني قد أوتيت مفاتيح خزائن الدنيا والخلد فيها ثم الجنة، فاخترت لقاء ربي والجنة» وقوله: «اللهم توفني فقيرا ولا توفني غنيا، واحشرني في زمرة المساكين»(٥٢) .

وتستثير حب الحكيم للرسول شخصيته المؤثرة في قوة إيمان المسلمين في عهده، فهو يذكر أحد الذين شهدوا بها مع الرسول، وكان الرجل قد استراح قليلا ليأكل، فسمع الرسول صلى الله عليه وسلم يقول: «لا يقاتل اليوم رجل فيقتل صابرا محتسبا إلا أدخله الله الجنة» فقذف الرجل بطعامه وقام إلى الجهاد(٥٣).

وما يشير إليه الحكيم تذكره المصادر بصورة أخرى، فقد جاء في الصحيح أن الرسول صلى الله عليه وسلم قال في غزوة بدر «لا يقدمن أحد منكم إلى شيء حتى أكون أنا دونه» فلما دنا المشركون قال صلى الله عليه وسلم للمسلمين «قوموا

---

(٥٠) انظر : تحت شمس الفكر : ٣٣ .

(٥١) انظر : الرباط المقدس : ٩٨ .

(٥٢) انظر : عصفور من الشرق : ٢١١ ونص الحديث« اللهم أحيني مسكيناً وأمتني مسكيناً واحشرني في زمرة المساكين (انظر : سلسلة الأحاديث الصحيحة لمحمد ناصر الدين الألباني المجلد الأول حديث رقم ٣٠٨ ـ نشر المكتب الإسلامي ـ بيروت) .

(٥٣) نفسه : ٢٠٩ .

إلى جنة عرضها السموات والأرض» فقال عمير بن الحمام الأنصاري: يا رسول الله جنة عرضها السموات والأرض؟ قال: نعم، قال: بخ بخ! فقال الرسول: ما يحملك على قولك بخ بخ؟ قال: لا والله يا رسول الله إلا رجاء أن أكون من أهلها، قال: فإنك من أهلها، فأخرج تمرات من قرنه (أي جعبة النشاب) فجعل يأكل منهن، ثم قال: لئن أنا حييت حتى آكل تمراتي هذه إنها لحياة طويلة، قال: فرمى بما كان معه من التمر، ثم قاتلهم حتى قتل[٥٤].

وفي رواية أخرى أن الرسول صلى الله عليه وسلم قام في الناس فوعظهم وأخبرهم أن الله تعالى قد أوجب الجنة لمن استشهد، فقام عمير بن حمام عن عجين كان يعجنه لأصحابه حين سمع قول النبي فقال: يا رسول الله: إن لي الجنة إن قُتِلْت؟ قال: نعم، فشد على أعداء الله مكانه فاستشهده الله تعالى، وكان أول قتيل قتل في بدر[٥٥].

ويؤمن الحكيم بأن شخصية النبي والمبادىء التي أتى بها شيء واحد «شخصه بناؤوه ،ومبادئه شخصه، ولا سبيل إلى فصل أحدهما عن الآخر»[٥٦].

إن الحكيم ـ كما رأينا ـ قد اتصل بالمصادر الإسلامية منذ شبابه الباكر، ولكنه كان يأخذ منها ما يتواءم مع فنه، أو يتماشى مع اتجاهه التوفيقي، أو ما يثبِّت إيمانه بوصفه مسلما. ولم يسبر غَوْر هذه المصادر لذاتها، فهو في قراءته القرآن، كان يبحث دائما عن الآيات التي تثبت عدم تعارض الدين مع الفكر، أو التي تثبت بشرية الرسول، أو التي تقيم ميزانا للعدالة، أو التي تقيم توازنا بين الروحية والمادية. فمن ذلك اهتمامه بقوله تعالى: ﴿وَلَوْ شَاءَ رَبُّكَ لَجَعَلَ النَّاسَ أُمَّةً واحدةً ولا يزالُونَ مُخْتَلِفِينَ﴾، فهي تؤكد إيمانه بمبدأ تنوع الأجيال[٥٧]. وبقوله تعالى: ﴿قُلِ الرُّوح من أَمْرِ رَبِّي﴾ لأن الروح جانب غيبي لا يصل إلى إدراك سره

(٥٤) انظر: مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذري بتحقيق محمد الألباني ـ نشر المكتب الإسلامي ١٩٧٧ م: ٣١٠ .

(٥٥) انظر: مغازي رسول الله لعروة بن الزبير بتحقيق محمد مصطفى الأعظمي ـ نشر الرياض ـ ١٩٨١ م: ١٤٠ .

(٥٦) انظر: شجرة الحكيم: ٢٧ .

(٥٧) انظر: فن الأدب: ٢٩٤ .

الإنسان[٥٨] وبقوله تعالى: ﴿قُلْ يا أَهْلَ الكِتابِ لاَ تَغْلُوا في دِينِكم غَيْرَ الحَقِّ﴾ إذ يستند إلى الآية في أن الغلو والتظاهر ليسا من صفات الإسلام[٥٩] ويكفي ما قدمت من آيات للدلالة على ما قصدت إليه. وواضح أن الحكيم في آخر حياته زاد من مطالعته القرآن رغبة «في الاستزادة من معرفة جوهر الإسلام وأحكامه، مما يقتضي الرجوع إلى المنبع الأصلي للشريعة»[٦٠]، وقد أراد أن يضع القارىء «وجها لوجه أمام منبع الشريعة في القرآن وأحكامه، فهذا المنبع هو الذي يكشف له كما كشف لي أن هذه الأحكام لم تكن من الأوامر والنواهي التي فرضت فرضا في أُطُر متجمدة، ولكنها طُرحت في حلبة العقول المتحركة بين أئمة ومفسرين، كانوا يتفقون ويختلفون في المعاني ومدلولاتها، طبقا لطبقة كل إمام ومفسر، ومدى انتمائه إلى المعقول أو المنقول، وإلى التيسير أو التشديد، وتبعا لنوع الثقافة عند كل منهم»[٦١]. ولكن الحكيم مع استزادته من القرآن وتقديمه مختار تفسير القرطبي لم يبدل موقفه المبدئي ـ كما هو واضح من مقدمته ـ فهو يعرض القرآن على الفكر الحر، ويضع عناوين الموضوعات الرئيسية في كل سورة طبقا لاستنتاجه الفكري الخالص.

ونجد هذا الموقف الخاص من القرآن الكريم مشابها لموقف الحكيم من الحديث النبوي، فهو يهتم بمضمونه الذي يؤكد به فكره، ولا يشغل نفسه ببحث صحته. وقد ذكر في أكثر من كتاب له الحديث الشائع: «اطلبوا العلم ولو في الصين» لتوافقه مع ما يدعو إليه، فلما نُبِّه إلى ضعف إسناده والشك في صحته، أقر بذلك قرب نهاية حياته، ولكنه ظل متمسكا بمعناه[٦٢].

ويقول في كتابه (الأحاديث الأربعة): «حرصت على تخريج الأحاديث الشريفة والأفكار التي وردت في الأحاديث الأربعة والتي قال عنها بعض العلماء إنها أحاديث موضوعة ضعيفة أو غير موجودة، فعدت إلى المصادر التي استقيتها منها،

(٥٨) نفسه : ١١ .
(٥٩) انظر : من الوقت الضائع : ٤٥ .
(٦٠) انظر : مقدمة مختار تفسير القرطبي .
(٦١) نفسه :
(٦٢) انظر : في الوقت الضائع : ٥٤ .

فإذا بها أحاديث حسنة الإسناد، لا يكاد يخلو منها كتاب من أمهات الكتب الإسلامية». والحكيم يقيس صحة الأحاديث التي أوردها باستخدام الغزالي وأضرابه لها في كتبهم، وهذا المقياس عند المحدِّثين غير صحيح، بل كان الغزالي موضع نقدهم العنيف.

إن الحكيم قد استخلص من الإسلام بعض المفاهيم التي ألح عليها كثيرا في كتاباته، فهو عنده «دين لا ينكر منطق الأجساد والعناصر، دين لا يعرف الرهبنة ولا إنكار قوانين الأرض، دين لا يكره أن يصغي أتباعه إلى أغاني السماء والأرض معا»[٦٣].

ويقول: «حكمة الإسلام ظاهرة بين سائر الأديان، فهو دين بسيط فطري، لم تدخله صناعة، كل شيء فيه صادق خالص صاف»[٦٤] ويقول أيضا: «الإسلام بلا مراء هو دين الصحة في كل شيء، فهو ذو صوت جهير في الدعوة إلى صحة الجسم وصحة العقل وصحة العقيدة»[٦٥].

ويعجب الحكيم إعجابا شديدا بشخصية عمر بن الخطاب حين جاءه رجل التقط لوزة في الطريق، فأتى بها أداء للأمانة، فقال له عمر: «كُلْها يا صاحب الورع الكاذب». ويعلق الحكيم على هذه القصة التي تكشف في رأيه عن جوهر الدين الصحيح، ولا تتمسك بأموره الشكلية فيقول: «في الناس أيضا من يلتقط لفظة في كلام كاتب فيرفعها منعزلة عن نواياه، مستقلة عن مراميه، ليندب ويولول هائجا: ضاع الدين! ضاع الدين! . . . إن الدين لا يُخشى عليه من لفظة، كما أن الأمانة لا يُخشى عليها من لوزة»[٦٦].

ولما كان تناول الحكيم للمسائل الدينية يقوم على أساس فهمه لجوهر الدين فيما يعتقد صحته، وهذا الفهم - كما سبق أن رأينا - ينبع من اتجاه عقلي، لهذا

---

(٦٣) انظر : عهد الشيطان : ١٢٢ .
(٦٤) انظر : تحت شمس الفكر : ٣٦ .
(٦٥) نفسه : ٣٧ .
(٦٦) نفسه : ٥١ .

سنجد للحكيم بعض الآراء التي تتصادم مع الاتجاه السني. من ذلك اعتباره «إبليس» شهيدا[٦٧]. وهو في (عصفور من الشرق) يقيم مقارنة خاطئة بين الإسلام والمسيحية، ويقرنهما بالماركسية والفاشية. وقد ربط بين الإسلام والفاشية في جانبين سماهما: الإيمان والنظام ربطا متعسفا، لا يلبث هو نفسه أن يفرق بينهما، يقول: «إن روح المسيحية، كما نبعث في الشرق، هي المحبة والمثل الأعلى، وروح الإسلام الإيمان والنظام. ومسيحية اليوم في الغرب هي الماركسية.. أما إسلام العصر الحديث في الغرب فهي الفاشية. وهي كذلك لها طابع الإيمان والنظام. إيمان لا بالله بل بزعيم من البشر، ونظام لا يؤدي إلى التوزان الاجتماعي بالتواضع والزكاة، إنما هو نظام فرضته يد الإرهاب، ليؤدي إلى مطامع الاستعمار»[٦٨].

أما ملاحظة الحكيم أن الدهماء هم سند الإسلام وقوته فهي في غير موضعها الصحيح، ويزيد من شذوذها ربطه بين الإسلام والماركسية فيما سماه (تكنيك النبوة)، يقول: «الدهماء هم سند الدين، وهم القوة في كف النبي، لقد أدرك ذلك جيدا أنبياء أوروبا في العصر الحديث، ودرسوا تكنيك النبوة على أيدي الأساتذة الشرقيين»[٦٩].

ويشتط الحكيم في النظر إلى المرأة ذات الحجاب فيقول: «يجب أن نقول للمرأة ذات الحجاب الكثيف: «إكشفي عن وجهك وكفيك كما أهل الدين يا صاحبة العفة الكاذبة»[٧٠] والحكيم في هذه النظرة يتخلى عن مبدئه في الحرية الشخصية، فإباحة كشف الوجه واليدين لا يعني إلزام المسلمات. وكان الحكيم في بداية شبابه يتخوف من طرح المرأة لحجابها، وكانت مسرحيته (المرأة الجديدة) التي كتبها عام ١٩٢٣م تعبر عن خوفه من السفور، وأثر الاختلاط بين الجنسين في الحياة الزوجية المستقرة وحياة الأسرة[٧١].

---

(٦٧) انظر : أرني الله تحت عنوان (الشهيد) .
(٦٨) انظر : عصفور من الشرق : ١٠١ .
(٦٩) نفسه : ١٠٤ .
(٧٠) انظر ؛ في الوقت الضائع : ٤٥ .
(٧١) انظر : مسرحية (المرأة الجديدة) في المسرح المنوع .

وهو يفسر معنى (العلماء) في قوله تعالى: ﴿إنما يَخْشَى اللّهَ مِن عِبادِهِ العلماءُ﴾ بأنهم العلماء في كل فرع، لا علماء الدين وحدهم. وهذا التفسير يتفق مع ما ذهب إليه الحكيم في أن العلماء يتجهون في العصر الحديث إلى الإيمان لا الإلحاد، ولكنه يختلف مع ما ذهب إليه المفسرون.

ويثير الحكيم في تفسير القرآن قضية خطيرة حين يقول: «إن تفسير القرآن ليس واحدا، بل إنه متعدد بتعدد الزمان والمكان. فالنص واحد والتفسير متعدد، ولكل زمان دولة ورجال وتفسير»[72]. والحكيم بهذه الفكرة يفتح لكل من ادعى لنفسه المعرفة حق تأويل نصوص القرآن بما يراه وبما يتفق مع مبادئه وأفكاره، بل يفتح الباب لكل من أراد التهجم على القرآن فخاف مغبة تهجمه فاتجه إلى التهجم على علماء الدين الذين فسروا القرآن بتخطئتهم. والحكيم يتفق فيما ذهب إليه مع جميل صدقي الزهاوي» الذي يقول في قصيدته «ثورة الجحيم»:

لم يكن في الكتاب من خطأ كلا ولكن قد أخطأ التفسيرا

وموقف الحكيم من رجال الدين هو موقف الخصومة في مجمله، فهو يراهم متشددين بعيدين عن التفكير العلمي. وهو يرى أن «الغلو والإسراف في شعائر الدين ليس مما يحبذه الإسلام»[73] ويطلب من علماء الدين التسامح والهدوء مع الذين يتكلمون في الدين عن طريق العقل، وكأنه كان يرى منذ وقت بعيد أن علماء الدين الجامدين عند آراء معينة يعارضون حرية الفكر، ويجدونها منافية لما يدعو إليه الدين، وأن ذلك الموقف يهدد الحياة العلمية في الشرق، ويوقف التقدم، يقول: «إن الشرق مقبل على حياة علمية واسعة، مهادها المعاهد والجامعات. ولا بد لنماء ملكة العقل من التفكير الحر الطليق كما أنه لا بد لحياة ملكة القلب من الشعور الحار العميق. فليترك رجال الدين المفكرين يفكرون كما يشاءون، ويثرثرون كما يريدون، ويعرضون بضاعتهم الكلامية التي هي كل بهرجهم الآدمي الأجوف، فإن كل هذا الضجيج لن يصل خبره إلى القلب الذي

---

(٧٢) انظر: الإسلام والتعادلية: ٢٣٢.
(٧٣) نفسه: ١٩٠.

لا يفتر لحظة عن التسبيح ـ رغما عنهم ـ بالعقيدة التي ركبت عليها حياته النابضة»[٧٤].

وقد أبدى الحكيم هذا الرأي عام **١٩٣٨** وظل ثابتا عليه دون تغيير حتى آخر حياته. وحين سمح لفكره الإبداعي أن يتحدث إلى الله على صفحات (الأهرام) بعنوان (مع وإلى الله) قوبل بضجة شديدة من جانب بعض علماء الدين والمسلمين المتحرجين، مع أن هذه الأحاديث ـ في رأيه ـ لم تخرج عن كونها نوعا من المناجاة مع الله تعالى «إنها مناجاة بلغتي الخاصة وثقافتي الخاصة تعبيرا عن حبي الخالص لربي»[٧٥]. وبرغم ذلك استبعد الحكيم عند ضم هذه الأحاديث في كتاب كل الكلمات والأسطر التي كتبها تخيلا منسوبة إلى الله «مراعاة للحساسية الدينية التي لا أريد إطلاقا أن تسبب أزعاجا لأي مؤمن»[٧٦].

ولكن هذا الموقف من بعض رجال الدين دفعه إلى توجيه اتهامات كثيرة لهم، كان أساسها موجوداً في فكره ـ كما سبق أن بينت ـ وهو يرى «أن بعض علماء الدين يريدون أن يكون لهم وحدهم حق تشكيل عقلية الأمة، على أساس العلم الديني الذي درسوه هم من الكتب المعتمدة لديهم، طبقا للنصوص التي قرأوها وأقروها وحدهم وقرأوها على طريقتهم، أي منفصلة عما استجد في العالم من معارف وإضافات[٧٧]، وهنا نجد الحكيم يثير قضية مهمة متصلة ـ في رأيي ـ بقوله السابق عن ضرورة تطور التفسير بحسب الزمان والمكان، وكأنه يرى أن في الدين أمورا ثابتة وأخرى متغيرة. والثابت في الدين ـ كما سبق أن أخبرنا ـ هو النص القرآني، وما عداه ـ وإن لم يذكر إلا التفسير ـ فهو متغير. وهو يقرر ذلك صراحة في وصفه بعض رجال الدين بقوله: «وهم على ما هم عليه من انفصال عن حركة الفكر في أزمانه المتجددة، دون تفريق بين الثابت في الدين والمتغير بتغير الزمان والمكان». وهو يصفهم مرة أخرى (علماء الدين هؤلاء) بأنهم «يعتمدون فقط على

---

(٧٤) انظر : تحت شمس الفكر : ١٧٠ .
(٧٥) انظر : الأحاديث الأربعة : ١٧ .
(٧٦) نفسه : ١٨ .
(٧٧) نفسه : ١٨ .

العلم والثقافة التي كانت موجودة في عهد النبوة بأسانيدها المعتمدة»[٧٨] ويتهمهم بأنهم لا يعرفون من الله «إلا ما حفظوه من ألفاظ لغوية»[٧٩] وكأن الله غائب عنهم فكراووجدانا، وهو في موضع آخر من أحاديثه يتهم «بعض الكسالى من رجال الدين» بأنهم «يسكتون على جهلهم بما حدث للعلم البشري من تقدم»[٨٠].

وموقف الحكيم من (الأحاديث الأربعة) ليس جديداً، بل هو موقفه القديم نفسه الذي يعبر عن تردده بين العقل والقلب، وبين الدين والعلم، وبين الدين والفن، وقد جاهد طول حياته في محاولة للتوفيق بين هذه الثنائيات، ولكنه في مواقف مختلفة عجز عن هذا التوفيق.

والمسلم الذي لا تعنيه حقيقة الفن إزاء حقيقة الوجود الإلهي سوف يستنكر بلا شك قول الحكيم الموجه إلى الله جل شأنه: «فأنت لست فوق القانون ولكنك الحريص عليه»[٨١].

ويناقش الحكيم في (الأحاديث الأربعة) قضايا دينية سبق أن ناقش معظمها في بقية كتبه، مثل موقف العلم من الدين، والبشرية في الإسلام، وهل الحساب في الآخرة لكل المخلوقات. وهو يرى أن القرآن لم ينسخ الإنجيل والتوراة[٨٢]، ولكنه لم يناقش قضية صحة الإنجيل والتوراة في رأي المسلمين، بل لم يناقش الرأي المخالف بأن الإسلام نسخ ما قبله لأن محمدا خاتم الأنبياء والرسل، وليس نسخ الشرائع السابقة نقصا في حقها، وإنما ذلك على حكم المنفعة للعالم والقصد لصلاحهم.

وقد سبق لتوفيق الحكيم أن ناقش قضية الجبر والاختيار ـ في ضوء قراءاته لآراء الفقهاء والفلاسفة المسلمين، ويقول في ذلك: «أما فيما يتصل بي باعتباري مسلما، فإن عقيدتي الدينية ترفض فكرة الله المدبر لأذى الإنسان تدبيرا سابقا دون

---

(٧٨) نفسه: ١٨ .
(٧٩) نفسه : ٣٢ .
(٨٠) نفسه : ٥٢ .
(٨١) نفسه : ٣٤ .
(٨٢) نمسه: ٤٤ .

مقتضٍ أو جريرة. بل إن فكرة التدبير السابق لما سينزل بالإنسان من أحداث لا تجد قبولا عند أهم الفلاسفة من المسلمين، فابن رشد يقول عن الله «إنه مريد لكون الشيء في وقت كونه، وغير مريد لكونه في غير وقت كونه، فأما أن يقال إنه مريد للأمور المحدثة بإرادة قديمة فبدعة». فإذا رجعنا إلى فقهاء الدين وجدنا أبا حنيفة يرفض الانحياز إلى الجهمية وأصحاب المذهب الجبري، ولا يسلم كذلك بإرادة الإنسان المطلقة، ولكنه يقف من هذه المشكلة العويصة الموقف الذي أردت أنا أن أتبعه فيه عند تناول (أوديب). قال أبو حنيفة: «إني لا أقول قولا متوسطا لا جبر ولا تعويض ولا تسليط، والله تعالى لا يكلف العباد بما لا يطيقون، ولا أراد منهم ما لا يعلمون، ولا عاقبهم بما لم يعملوا، ولا سألهم عما لم يعملوا، ولا رضي لهم بالخوض فيما ليس لهم به علم، والله يعلم بما نحن فيه»[٨٣].

وإحساس الحكيم بشرقيته ـ الذي سبق أن أوضحناه ـ نجده أكثر تحديدا في بعض المواقف بأنه (إحساس مصري)، وهو حين يدعو إلى «ضرورة المحافظة على ملامح شخصيتنا وعدم السماح لأي غزو بأن يطمس هذه الملامح»[٨٤] يضعنا في حيرة: فأي هذه الملامح يقصده الحكيم: الشرقي، العربي، المصري، المسلم، أو أنه يريد الجمع بينها.

وقد رأينا من أقواله السابقة أنه قد يجد ترادفا بين النزعة الشرقية والإسلامية والمصرية، ولكنه لم يجعل الملمح العربي مرادفا لها. ونرى أن حسه المصري يغلب حسه العربي إلى حد بعيد، وهو يدعو صراحة إلى (استيحاء كل ما هو مصري)[٨٥]، ويقول في مجال الموازنة بين مصر والعرب: «كل تفكير العرب، وكل فن العرب في لذة الحس والمادة، لذة سريعة منهومة مختطفة اختطافا، لأن كل شيء عند العرب سرعة ونهب واختطاف»[٨٦] ويهاجم في كتابه (تحت شمس الفكر) تحت عنوان (الخلق) العرب وأدبهم وفنهم، ويقول: «قد يكون للدين دخل في تأخر

---

(٨٣) انظر: الملك أوديب: ٢٦٦.
(٨٤) انظر: في الوقت الضائع: ٤٥.
(٨٥) انظر: تحت شمس الفكر: ١٠٩.
(٨٦) نفسه: ٦٣.

النحت والتصوير عند العرب، غير أني أعتقد في براءة الدين، فإن العرب كانوا دائما ضد الدين، كلما وقف الدين دون رغبات طبائعهم. لقد حرم الدين الشراب فأحلوا هم الشراب في قصور الخلفاء»[٨٧] والحكيم في هذا الموضع يفصل فصلا بيِّناً بين العرب والإسلام، وهو أمر غير طبيعي أو منطقي، وفيه قدر كبير من التعصب الذي يحركه الحس المصري. ولهذا نراه يفصل أيضا بين مصر والعرب في قوله: «لا ريب عندي أن مصر والعرب طرفا نقيض، مصر هي الروح، هي السكون، هي الاستقرار، هي البناء، والعرب هي المادة، هي السرعة في الطعن، هي الزخرف»[٨٨].

بل يكشف الحكيم عن الهدف الذي سعى إليه في كتابه (أهل الكهف)، فلا نجد المعنى الإسلامي الذي يمكن أن يكون قد ارتسم في أعماقه حين كان يستمع إلى تلاوة سورة الكهف من الشيخ ندا في مسجد السيدة زينب، بل نجد معنى مصريا خالصا يصرح به الحكيم في قوله: «حملني على كتابة (أهل الكهف) الرغبة في كتابة مأساة مصرية على أساس مصري، المأساة الإغريقية هو القدر، هو ذلك النضال الهائل بين الإنسان والقدر، فهل تعلم ما أساس المأساة المصرية كما أتصورها:

أساسها الزمن، أساسها ذلك النضال الهائل بين الإنسان والزمن، اقرأ كتاب الموتى تحس ذلك على الفور»[٨٩].

وإن كان الحكيم في موقف آخر يقرر أنه هدف في (أهل الكهف) إلى المزاوجة بين التراجيديا اليونانية والفكر الإسلامي فهو يقول : « الذي قصدته عند وضع (أهل الكهف) هو إدخال عنصر (التراجيديا) في موضوع عربي إسلامي . . وحرصت على أن يكون منبعي لا أساطير اليونان ، بل القرآن ، فإن المقصود عندي لم يكن مجرد أخذ قصة من الكتاب الكريم ووضعها في قالب تمثيلي ، بل كان الهدف هو النظر إلى أساطيرنا الإسلامية بعين التراجيديا

(٨٧) نفسه : ٦٥ .

(٨٨) نفسه : ٦٧ .

(٨٩) نفسه : ١٠٨ .

الإغريقية ، هو إحداث هذا التزاوج بين العقليتين والأدبين »[٩٠] .

ونراه يجعل فكرة البعث المصرية أساساً لقبول مصر الدخول في المسيحية ثم الإسلام ، يقول : « لم تكن مصر تقبل اعتناق المسيحية أو الإسلام ديناً لها ، لو لم تجد في هذين الدينين فكرة البعث في جوهرها ولبها »[٩١] .

ومن الطبيعي أن نجد الحكيم متفقاً مع رأي عبد العزيز فهمي في ترك الحروف العربية واتخاذ الحروف اللاتينية ، وهو يرى أن يتدرج الأمر في تطوره فيبدأ « بداية لطيفة مقبولة : وهي أن الفصحى ستحتفظ بخير ما فيها ، وستستعير من العامية خير ما فيها »[٩٢] .

وحاول الحكيم أن يعقد مصالحة بين طبيعة الفن وجوهر الإسلام ، فطبيعة الفن طليقة حرة ، والعقيدة أياً كانت لها قواعدها وأصولها الحاكمة . وكثيراً ما كان الحكيم ينطلق مع الفكر حراً من غير قيد ، ويهيم في سموات الفن دون أن يكبح جماحه الحسن الديني ، فهو يتساءل : « من ذا الذي يستطيع أن يرمي بالوثنية شاعراً يناجي آلهة الشعر ، أو يرى في هتافه بإله الحرب أو إله البحر شركاً بالله الواحد الأحد الذي لا شريك له ، وإنما هي صور من الآداب القديمة يستعيرها الشعراء والكتاب في أساليبهم دون أن يخطر في بالهم أن من الناس من يضيق عقله فيخلط بين الصورة الشعرية والعقيدة الدينية »[٩٣] ويقول أيضاً : « لا أتصور فَنّاً لا يصور الرذيلة كما يصور الفضيلة ، إن الدين أيضاً في تنزيله يصور لنا رجس المشركين وإثم الكافرين ، كما يبرز لنا فضل المؤمنين وإحسان المحسنين »[٩٤] .

والحكيم في محاولته التوفيقية بين الفن والإسلام ، كان حَذِراً في نقل

---

(٩٠) نفسه : ١٠٨ .
(٩٠) انظر : الملك أوديب : ٣٨ .
(٩١) انظر : تحت شمس الفكر : ١١١ .
(٩٢) انظر : الأحاديث الأربعة : ٨٤ .
(٩٣) انظر : تحت شمس الفكر : ٥٠٢ .
(٩٤) انظر : فن الأدب : ٧٦ .

الميثولوجيا الإغريقية ، وهو يكشف عن سبب اختياره (أوديب) بقوله : « أعتبر (الملك أو ديب) أقل مآسي اليونان غرقاً في الميثولوجيا الدينية ، وأكثرها وضوحاً ونقاء ، وأقربها إلى النفس في إنسانيتها المجردة »[٩٥] كذلك يبين أن الأخذ من مصادر أدبية غريبة عنا ينبغي « إساغته وهضمه وتمثله لتخرجه للناس مرة أخرى مصبوغاً بلون تفكيرنا ، مطبوعاً بطابع عقائدنا »[٩٦] .

وبناء على ذلك رفض طريقة التجسيد الوثنية التي لجأ إليها (أشيل) عندما جعل القوة والعنف والبحر قائمة تتكلم ، وهو أمر لا تسيغه العقلية العربية الإسلامية « وهي التي جردت الله من كل تجسيد ، وأجبرت ذهنها على قبوله متمثلاً في (الفكرة) وحدها عارية منزهة عن كل غلاف كثيف خارجي »[٩٧] ويقول أيضاً في صدد تجربته الفنية في (الملك أو ديب) : « كان لا بد لي أن أخضع قصة (أوديب) بهذا التفكير ، وإذا كنت قد لاحظت أني جردت (أو ديب) من عظمته الأسطورية لأضفى عليه عظمة أخرى صادرة عن فضيلته البشرية ، فإن ذلك راجع أيضاً إلى روح الدين الإسلامي الذي يفاخر بأن نبيه العظيم بشر »[٩٨] غير أن إلحاحه على الجانب البشري دفع بعض الباحثين إلى القول بأن المعتقدات عند الحكيم قد تحررت من قدسيتها لتلبس رداء انسانيتها[٩٩] . ويشير إسماعيل أدهم إلى أن الحكيم لم يتفنن في عرض صورة حياة الرسول صلى الله عليه وسلم مخافة أن يثير عليه غضب رجال الدين . فكأنه ضحى بمقتضيات الفن في سبيل الاحتفاظ بالشخصية التاريخية الواقعية للرسول .

ويحس الحكيم أن السور القصار في القرآن الكريم « تشع بنور موسيقى علوية وايقاع رائع أخاذ دون حاجة إلى القوافي » ولهذا يهاجم الشعراء العرب

---

(٩٥) انظر : مقدمة الملك أو ديب .
(٩٦) نفسه : ٢١ .
(٩٧) نفسه : ٤٠ .
(٩٨) نفسه : ٢٦٩ .
(٩٩) انظر : التعادلية : ٥ .

المعاصرين الذين يجرون وراء السرياليين ويكتبون الشعر الحر ، ويطالبهم بأن يكون منشأ الشعر الحر النموذج القرآني لا شعر اليوت وبيرس أو السوريالية[100] إن التراث الإسلامي في أدب الحكيم متعدد الصور والمواقف ، غني برموزه ، عميق في غوره . وتوفيق الحكيم في نظرته إلى هذا التراث كان ممثلاً لعصره ولطبيعة تكوينه الفكري . فإذا اختلفت نظرته في بعض المواضع عن النظرة الإسلامية السنية الصحيحة ، فما من شك في أن الحكيم لم يقصد الخروج عن الجماعة ، وأنه كان صادقاً كل الصدق في مناجاته الله بقوله : « وأنا واثق من مغفرتك فأنا لم أرتكب كبائر ، ولكني مرتكب لكثير من الصغائر » وكم من مرتكبي الكبائر لا يقرون ولا يعترفون ولا يستغفرون .

---

(١٠٠) انظر : في الوقت الضائع : ٣٢ .

اتجاهات جديدة في القصة السكندرية القصيرة المعاصرة

تطور مفهوم الفن وغـايته تـطورا كبيرا في العصر الحـديث بتطور الإنسـان المعاصر نفسه الذي بلغ الذروة في إستكشاف أسرار العلوم الطبيعية، ووصل إلى النهـاية في إستخـدام وسائـل الترف المـادية ، واستغـل الطاقـات الدفينـة للعقل البشري في سبيل تحكم الإنسان وسيطرته على قوى هائلة لم تكن تدين له ، أو لم يكن يعرفها .

ولكن هذا التقدم العلمي وتلك السيطرة المادية لم يوفرا للإنسـان المعاصر الاستقرار النفسي ولم يهيئا له السعادة التي كان يحلم بها منذ فجر البشـرية ، بـل أحدثا ـ على النقيض من ذلك ـ دمارا في نفس الإنسان، وتـركا فيهـا مساحـات هائلة من التوتر والقلق والاحساس بالغربة والضياع .

وإذا كان المحللون النفسيون يستخرجون الأسباب والعلل التي كانت وراء هـذا الدمـار النفسي في أوروبا وأمـريكا ، أو بـالأحرى في العـالم المتقـدم علميـا وتكنولوجيا ، فإن بعض الباحثين العرب يرون الإنسان المعاصر في العـالم العربي يدعي وجود هـذا الدمـار الذي يعكسه في فنونه وأدبه مضاهاة لإنسان العالم المتقدم ، وهذه فرية لا تصح عقلا ، فالمضاهاة لا تكون في الدمار النفسي . فإن كانت في ظواهـر هذا الـدمار ، فلنبحث في أصـوله ودوافعـه ، ولن نعدم وجـود دوافع أصيلة وراء دمار نفس الإنسان العربي من واقع تمزقه السياسي ووقـوعه في

دوامة الصراع من أجل البقاء أحيانا . ومن أجل الكرامة الإنسانية أحيانا أخرى ، ومن أجل الحد الأدنى للحياة الإنسانية دائما .

ويكفي لوجود هذا الدمار إحساس الإنسان العربي بالقهر السياسي بعد مأساة فلسطين ، والقهر الاجتماعي بوجود هذه الفجوة الواسعة بين العالم الغني المعتمد على التكنولوجيا المتطورة وعالمه الفقير الذي تطحنه الصراعات والمجاعات ، والذي تجعله الدول الكبرى ميدانا لتجربة أسلحتها التقليدية والمتطورة .

وما من شك في أن إلغاء الحواجز والمسافات بين الثقافات في العالم قد أتاح للمثقفين العرب فرصة الاطلاع على الفلسفات المتشائمة في أوروبا التي عبرت عن دمار نفس الإنسان ـ كالعبثية والوجودية اللتين كان لهما تأثير مباشر في الآداب المعاصرة من حيث تعميق معنى الإحساس بالضياع والغربة والقلق والغثيان والإحباط تطور مفهوم الفن وغايته إذن بفعل هذه العوامل فلم يعد إمتاعا أو تسلية في شكل قصيدة مباشرة المعنى تدغدغ العواطف والأحاسيس ، أو في شكل أقصوصة تقدم نموذجا لشخصية إنسانية نمطية التفكير والإحساس ، أو تقدم حكاية للمسامرة تنقل القارىء على جناحها السحري حدثا وراء حدث ، حتى تبلغ به الذروة التي يحبس عندها أنفاسه ، ثم تضع بين يديه المفتاح للنهاية السعيدة أو المأساوية المترقبة ، وكيف يمكن أن يبقى الفن كذلك ، والحياة من حولنا تضج بالثورة والعنف والتطور ، وتهزأ بالنمطية ، وتعلو على المنطق ، وتهب عليها رياح التغيير قوية عاتية ، بحيث أصبح الإنسان المعاصر في أي مكان ، وبغض النظر عن انتمائه إلى العالم المتقدم أو المتأخر كأنه من سلالة أخرى لا تنتمي لتاريخ البشرية الذي عرفته الأجيال الماضية .

ليس غريباً إذن أن تتطور الأقصوصة في وقتنا الراهن تطورا واضحا في الغاية والمفهوم والأداء ، وأن تحدث بها ثورة في البناء والحرفية القصصية ، وأن تتجاوز مرحلة الحكاية والسرد والنموذج الإنساني العادي الذي يرتبط بزمان ثابت ومكان معين ، ونزعات بشرية واضحة الدلالة والغايات .

لقد نشأ فن القصص فنا شعبيا يعتمد على تكديس الحوادث والمفاجآت والتصرفات الخلاّقة الخارقة للأبطال ، ولكنه في عصرنا الراهن، بعد التقدم العلمي الهائل تخلص من حيل الفن الشعبي ووسائله ، واكتسب الصفات التي تلائم الفكر العلمي القائم على التحليل والاكتشاف ، وأصبحت العناصر الأساسية في القصة ، بل في أي عمل أدبي وخاصة عند النقاد الشكليين ، تعتمد أساسا على الكلمات والصور والرموز ، أكثر مما تعتمد على الشخصية والفكرة والحبكة .

ولم يعد للاتجاه الموباساني السطوة والنفوذ على كتاب الأقصوصة المعاصرة ، حتى الاتجاه التشيكوفي زالت عنه هالته وتأثيراته على الكتاب المعاصرين الذين يحيون في أعماقهم الحياة بلا نظام ثابت ، وقد سادت أجزاءها الفوضى ، واختلط الواقع المرير بالرؤى والخيالات، ووقع الإنسان فريسة للصحة والمرض، والشجاعة والجبن، والسمو والحضيض، وكل أنواع المتناقضات التى تضرسه بأنيابها، وهي تضغط عليه لإثبات تفاهته وخوائه بينما يحاول بعقله أن يثبت تفوقه وقدرته التي لا حدود لها.

يقول روبرت لويس ستيفنسون Robert Lowistevenson : الحياة فظيعة رهيبة ، ومعدومة الحدود ، ولا منطقية ، وفظة ومؤلمة وموجعة ، أما العمل الفني فهو بالقياس إليها شيء مرتب محدود ، ومحيط بذاته وعقلاني ومتدفق ومنقح ، إن الحياة تفرض ذاتها بقوة غاشمة كالرعد الأرعن، ولكن الفن ـ مثلاً في لحن اصطنعه اصطناعا موسيقيٌ حصيف ـ يستأثر بالإصغاء من الأذن في غمرة الأصوات الأشد صخبا التي تحبط بتجربتنا الحياتية ، إن القصة لا تحيا بفضل وجه شبهها بالحياة، فهذه الأوجه مفروضة ومادية ، ومثلها في ذلك مثل الحذاء الذي يجب أن يظل من الجلد ، إنما تعيش بفضل ما لا يحصى من أوجه تباينها عن الحياة ، فهذا التباين مقصود وذو مغزى ، وهو في آن واحد منهج العمل الفني ومعناه » .

وفي ضوء هذه العلاقة بين الاتجاه القصصي المعاصر والحياة ابتعدت

القصة إلى حدٍّ كبير عن المذهب الكلاسيكي المعتمد على العقل والتسلسل المنطقي ، وعن المذهب الرومانتيكي ذي الاستغراق الذاتي ، وعن الواقعية التي ترتبط بالمجتمع في قوانين حتمية ، وأصبحت في اتجاهها الجديد لا تتحدث عن شؤون واقعة ، بل عن لحظات شعورية ، وتصور ميلا باطنيا للتعبير عن خطوات التجربة العقلية ، وهو ما أطلق عليه في بعض تسمياته (تيار الوعي) أو قصة الحوار الفردي الداخلي الصامت » .

وفي هذا النوع من القصص ينحي المؤلف نفسه ويواجه القارىء بالتجربة العقلية لشخصيات قصصه ، وقد استلزم ذلك تغيرا هاما في طريقة السرد أو الحكاية ، كما استلزم تغييرا كليا في البناء الفني للقصة ، فلم تعد لها بداية ووسط ونهاية ، ولم تعد لها ذروة وحبكة ، ولم يعد لها نظام ، وأصبح القارىء مطالبا باليقظة التامة ووحدة الوعي ومحاولة إيجاد نظام من خلال فوضى الأفكار وتبعثرها .

يقول في ذلك ويند هام لويس Wyndham Lewis « إن كاتب هذا النوع من القصص يجرد العمل الفني من كل الخطوط والحدود التي تجعل له شكلا معينا . . فالحياة الداخلية للشخصية بما فيها من حدود تستحيل إلى نسيج هلامي مختلط يخلو من كل العقد والمفاصل » .

إن هذا الاتجاه الجديد في القصة الذي تجاوز الواقع لأنه لا يحاول تسجيله ، بل يحاول أن يبعث الحياة فيه من جديد ، يرفض نمطية التفكير والأداء ، ويسخر من السرد والحكاية ، ويستعرض الخروج على المألوف ليحدث هزة عقلية في الفكر ، وينسحب من الواقع إلى داخل النفس ليرصد كل خطواتها وأفكارها التي تجري بلا نظام ، والتي تتبعثر مشرقة ومغربة ، دون أن تفقد الخيط الذي يربطها وهو الإنسان ، البنية الحية في المجتمع الصغير الذي يعيش فيه ، وفي المجتمع البشري الكبير الذي تنعكس كل مشكلاته على الملايين الذين ينتمون إليه، وقد ارتبط الاتجاه الجديد في القصة بمعطيات التحليل النفسي، وبالمذهب الرمزي ارتباطاً وثيقاً، فأصبحت القصة تعبر عن تداعيات الأفكار العابرة، وتصور

عالم التخيل الباطني الزاخر بكل أنواع التجارب الحية والأحاسيس الانفعالية، وأحلام اليقظة.

ولا شك في أن نظرية «فرويد» في الأحلام قد حطمت ذلك الحاجز الوهمي الذي يفصل بين اليقظة والحلم، ولهذا نجد القصة الحديثة تستخدم الصور والرموز في استحضار التجربة طبقا لما يؤمن به الرمزيون في مجال الأدب خاصة، ومن هنا أصبحت لهم لغة خاصة، أو دلالات جديدة للغة، مع تركيب أسلوبي جديد يعبر عما في الذهن بصورة تجريدية.

وفي ذلك يقول ادموند ولسون Edmond Wilson «يتباين كل شعور وإحساس بعضه عن بعض، وكذلك تتباين كل لحظة من لحظات الوعي، وتبعا لهذا فإن من المستحيل أن نستطيع التعبير عن أحاسيسنا كما نمر بها تماما إذا حاولنا أن نصفها باللغة التقليدية الشائعة العادية، وإن لكل كاتب شخصيته الفريدة، وإن كل لحظة من لحظاته تتميز بوقع خاص وتركيب عضوي مميز، ومن واجب الشاعر أن يوجد اللغة الخاصة القادرة على التعبير عن شخصيته وأحاسيسه». وما يقوله هنا الناقد عن الشعر ينطبق تماما على الاتجاه القصصي الجديد الذي يقترب من طبيعة الشعر وعناصره اقترابا شديدا.

وعلى الرغم من ظهور الاتجاه القصصي الجديد ذي النزعة السريالية والمعتمد على تيار الوعي وإسقاط السرد للحكاية ونموذج الشخصية الإنسانية، والذي يستخدم عقل إحدى - الشخصيات، أو عقول عدة شخصيات في إنارة الموقف والشخصيات التي يعرضها، والذي يتوسل في تعبيره باستخدام اللغة بطريقة جديدة مشحونة بالرموز والدلالات منذ المرحلة الاول من القرن الحالي في أوروبا، فانه قد ظهر في مصر على استحياء شديد في فترة الاربعينيات، ثم اكد وجوده بعد ذلك تباعا حتى استقر الآن في أيدي الشباب من كتاب القصة القصيرة في الإسكندرية وهم الذين سوف أحلل أعمالهم من خلال هذا الاتجاه في هذا المقال. وقد برز في هذا الاتجاه بروزا واضحا «محمد حافظ رجب» و«محمود عوض عبد العال». وتعلق بأطراف منه «ادوار الخراط» و«السعيد

الورقي » . وهناك غيرهم ممن لهم يقع نتاجهم في يدي .

وما من شك في أن كل كاتب له اسلوبه الخاص واداؤه المتميز الذي يفرق بينه وبين سواه من كتاب الاتجاه نفسه ، كذلك نجد لكل كاتب عالمه وقضاياه والوان معاناته وشخصيته وثقافته ، وان ظلت هناك صفات مشتركة تجمع بين ذوي الاتجاه الواحد .

وأول ما يطالعنا من العناصر الأساسية المشتركة بين الموغلين في هذا التيار الجديد من القصاص السكندريين المعاصرين تقديمهم شخصيات تمثل اليأس والغربة والضياع والعثيان والملل والرفض للحياة الواقعية بكل ما فيها من معاناة والم . فشخصيات « محمد حافظ رجب » تشكو دائما (الاستمرار البليد) و(الوهم والملل والتذمر والغضب من طول الانتظار العقيم) والضياع كما يمثله (رأس صغير غارق في أحلام العذاب ، ورأسان تائهان في أكواخ غربال الصفيح) والغربة والاحباط والاحساس بالأسر وكل هذه المعاني تجسدها الشخصية التي يقدمها في عظام الجرن . (فالمعلم سجان الدكان يحبسه في الرغيف ، والمرأة سجانّة هذه اللحظة تحبسه تحت لحاف ليموني اصفر) .

و« محمود عوض عبد العال » يعكس في اقاصيصه ألوانا من المعاناة والحزن والقلق ، ويتمثل ذلك في السؤال الذي تطرحه شخصية أقصوصة (جدول معلق) : « كيف يغني عصفور في قفص فوقه مروحة وتحته مدفأة » ؟

ونحس كل معاني الاحباط والألم في (كلمات أسير) . والغربة والحزن في شخصية (تكوين) او الطير المهاجر الكئيب . ونحس معاني الضياع في (تكوينات) و(المفتاح العمومي) . و(امتداد) و(الفنان) وغيرها .

وشخصيات ادوار الخراط تحس دائما الفراغ والخواء والحزن والمعاناة . اما شخصيات السعيد الورقي فيحاصرها دائما الموت والملل والغثيان ، حتى في عنوان المجموعة التي سماها (إيقاعات حزينة من زمن الموت) . وفي إهدائه المجموعة إلى (الموت الحق والمطلق) . ونرى في أقصوصة (معزوفة) الإحساس بالملل والغربة في (مدينة الدمى) ويتردد ذلك الإحساس في (المحاصرة) . وفي

(محاولة) . التي نحس فيها بالغثيان أيضا . أما الرفض فيتمثل لنا في (العودة) وفي (الوسام) حين يعلق البطل الوسام الذي منحه له المجتمع في رقبة كلب أجرب .

وشخصيات « محمد رجب حافظ » و« محمود عوض عبد العال » و« ادوار الخراط » أغلبها من قاع المجتمع ، (فمخلوقات) محمد رجب حافظ عامل جرن يتمنى أن يصبح عاملا في مصنع بذرة قطن . وماسح أحذية وقهوجي يوناني وبائعة يانصيب وعويس القزم السارق وحربي الخادم الذي استشهد في سبيل إحضار (البيرة) للمدام .

والجو الذي تتحرك فيه الشخصيات يتلاءم تماما معها ، فهي أحياء عالم القاع حيث (الخيش) و(أكواخ الصفيح) .

وتتحرك شخصيات « محمود عوض عبد العال » في بيئات فقيرة : سوق باكوس . وبضعة هلاهيل وأقمشة وأخشاب قديمة وأقفاص في شكل مسكن محشو بالسكان » . وهم في الغالب من الطبقة العاملة ، وقد خص في بعض قصصه عمال مصنع النحاس .

أما شخصيات « إدوار الخراط » فهي من قاع القاع ، وهو يستغرق في قصة القصيرة الطويلة في وصف حياتها الظاهرية ، ويهتم على وجه الخصوص بكل ما يراه من ظواهر الحياة المادية الفقيرة القديمة المهترئة في تلك البيئات .

وتبعد شخصيات السعيد الورقي عن هذه الأجواء ، ولا تحس فيها الطابع السكندري المحلي الذي تجده عند الثلاثة الآخرين ، وخاصة محمد حافظ رجب ومحمود عوض عبد العال ، والطابع المحلي ليس مستنكرا في الاتجاه القصصي القديم أو الجديد ، فقد كان واضحا في كتابات قصاص عالميين من أمثال « كاترين مانسفيلد » التي أبرزت موطنها نيوزيلندة . . و« جيمس جويس » الذي كتب مجموعة قصص قصيرة بعنوان « أهل دبلن » Dublines .

وليس هناك شخصية محورية في اقاصيص هؤلاء الكتاب ، ولم يحدث كما يقول « أوكونور » بحق ـ أن كان للقصة القصيرة بطل واحد ، وإنما نجد بدلاً

من ذلك مجموعة من الناس المغمورين ، تختلف طبائعهم وصفاتهم من كاتب لآخر ، وإن اشتراك أفراد هذه المجموعات في الفقر المادي والروحي ، وفي الاحساس الحاد بالغربة والضياع والملل .

وعلى أية حال فالاتجاه الجديد في الأقصوصة لا يعطي اهتماما كبيرا للشخصيات فيها ، وإن كان ذلك لا يمنع من توجيه الاهتمام نحو شخصية بعينها ، ويرى « هنري جيمس » أن تكون ممتازة الوعي ، ولهذا يخرج من أقاصيصه المغفلين ومحدودي الذكاء . وهذه فكرة مهمة إذ تكون الشخصية عندئذٍ قادرة على استخلاص عناصر رئيسية من التجربة والبناء عليها ، ولا تكون مجرد شريط لتسجيل الأحاسيس والأفكار ، ونجد ذلك متحققا في معظم شخصيات الكتاب السكندريين .

ولا نحس رغبة من القصاص في الوصول إلى هدف إجتماعي ، أو حتى مجرد تصوير مجتمع القاع ، بل يتجلى ذلك من خلال الخواطر التي تنثال من عقول الشخصيات التي يحركونها ، وهذا الحضور الاجتماعي ماثل تماما في أقاصيص « محمود عوض عبد العال » فنرى في (كلمات أسير) التزاحم على اللحوم والدواجن والبيض والكبريت . ونرى في الأقصوصة ذاتها الممرضة التي تسرق الطعام من المرضى والباعة الجائلين بين الأسرَّة في المستشفيات الحكومية . . ونرى في (أوديب قاتل أخته) المستشفى مهددا بالسقوط على المرضى بعد انهيار جزء منه ، وما زال ينتظر الانتقال إلى مبناه الذي بدأ العمل في ترميمه منذ ثلاثين عاما ، وغرفة العمليات مفتوحة على الممر العمومي ، ودورات المياه لا تستر من بداخلها ، وأجهزة التعقيم الخاصة بالعمليات في الحمام .

ونرى في « حس البيت » الكبريت الذي لا يشتعل والنور الذي ينقطع ، ونسمع أصوات الباعة الجائلين وعربات الكارو وصراخ أولاد الكرة الشراب . كذلك نجد المخدرات شائعة بين أفراد المجتمع ، ويبدو ذلك في أكثر من أقصوصة .

ويبلغ « محمود عوض عبد العال » الغاية في المزج بين الواقع والخطرات

المنسابة في تيار الوعي ، أو بين الحقيقة والحلم ، وهو في هذا يتابع بدقة منهج « جيمس جويس » في أقاصيصه التي كانت غالبا صراعا بين « دون كيشوت » و« هاملت » كما كانت تتميز بأنها ملهاة البطولة الساخرة إذ يضعها في صورة تقابل بين الأضداد ، وكذلك يفعل « محمود عوض » وأبرز أقاصسصه التي تمثل هذا الاتجاه (إعلانات مبوبة) قد حصرها في طلب وظائف ، وعطاءات وأشياء للبيع ، وتفاليس .

ونرى في (علامة الرضا) طفلا في الثامنة (يدخن سجائر مستوردة دفاعا عن مرض خبيث في جسده) .

ويختلف المدى بين هؤلاء الكتاب في استخدامهم أسلوب تيار الوعي ، فبينما نجد « محمود عوض عبد العال » يستحدم كل عناصر تيار الوعي الممتزج بالاتجاه السريالي في إدراك ، واقتدار ، ويسقط (الأحدوثة) تماما من أقاصيصه ، ويبتعد عن السرد وتقديم نماذج إنسانية نمطية ، ويستخدم الرمز والصور المجازية والأفكار المبعثرة ، نرى « محمد حافظ رجب » مبقيا على قدر من السردية والحكاية ، إلى جانب استخدامه تيار الوعي والعناصر السريالية ، و« إدوار الخراط » و« السعيد الورقي » يكادان يبتعدان عن تخوم السريالية وعن عناصر كثيرة في البناء الفني لتيار الوعي ، ويعتمدان ـ في معظم الأحيان ـ على الحدث والحكاية ، ويهتم « إدوار الخراط » بالأسلوب الوصفي الفوتوغرافي المدقق الذي يرسم الشخصية والبيئة بالطريقة المألوفة . ونحن نعلم أن تعرف الأماكن في هذا النوع من القصص لا يتم عن طريق الوصف بل عن طريق إثارة الأحاسيس والعواطف .

وتعد أقصوصة (مريض) لمحمود عوض عبد العال من النماذج الدالة على انسياب تيار الوعي وتناثر جزئيات الأفكار بأسلوب سريالي ، يقول فيها : « لا أعرف أبدا إلى أين أنا ذاهب على وجه التحديد . . . آه . . . التي تناولت كوب الماء المعطر . . . عطشانة صحرائي . . . هات يديك لأقرأ حظي حسب التقدير الفلكي وأسجد . . . (تؤول الحياة في مشاجرة عائلية إلى أمور لا معنى لها . .) جذبت ياقة قميصي من تحت ثنية رقبتي على النقالة . . الخجل مر بيده

على مكان . . مسح عرقه . . لم تهضم سوء نيتك ، ملابسك الصحراوية متربة . . الطيور المسافرة على صدره مجتهدة . . . فداؤك باق ، سحابات صحراء مقطوعة النور . . تاه على أرضها ، يحمل أحزان النفي والموت . . . المطبات في الطريق تدبر مؤامرة اغتيال مجانية . . على حافة النقالة يرجون رأسه . . سقوطا من نافذة الرحالة المنبوذين على رمل التيه . . . على مهلك . . رأسك مطرقة . . تدلى أصواته . . ها هم مندفعون إلى المخابىء . . في الزحام أمن . . كرهوا رائحة عرقهم . . عفن الريح من حجرة البيانات ، قعد وجه غريب ، مريض لم أتعوده . . . أنت . . . من حيث بدا يخطو ، مصدر الخرس والملل في بيت لا يكنس فيه عقب السيجارة . . . وجهها محروق تحت قدمي تمثال نصفي . . . نعاها في صمت أول . . شارع وسلالم وصمت يفتح بابا موصدا في وجه البحر » .

وهذا التقطيع الفكري قد استطاع أن يعبر عنه التقطيع الأسلوبي مع تكثيف الصور المجازية والرموز. . . وقد لاحظ من قبل «ليون إيدل» أن بعض القصص الحديثة تبدو أشبه بسلسلة من الصور ، أكثر من كونها سلسلة من الخواطر . ولا شك أن الصور المجازية أساس في الأدب الرمزي ، ومن البديهي أن القارىء يستخلص من الرموز الدلالات التي ترد في التعابير الواعية للشخصية ، كما أن الكاتب لا يمكنه التعبير عن التجارب التي عاناها في مخيلته إلا عن طريق إستخدام الرمز ما دام منسابا في تيار الوعي . وتجربة الكاتب وهو في حالة شعورية تتسم بالتعقيد والغموض ولا بد للقارىء أن يعاني تلك الحالة الشعورية للكاتب حتى يمكنه أن يحل معضلات رموزه التعبيرية .

والرمز عند كتاب الأقصوصة السكندريين يلعب دورا هاما في بناء الأقصوصة عندهم ، وقد يكون رمزا واضحا كتلك الرموز الجنسية التي وردت في أقصوصة (في القطار) . من أمثال « رحلة الحفر » و« الغصن يتأرجح من الإجهاد » لمحمود عوض عبد العال . ومثل « السحب السوداء » و« السماء لا ينقطع ماءوها » في أقصوصة (معزوفة) للسعيد الورقي .

واستخدم « السعيد » بعض الأساطير كسيزيف وعشروت رمزا في

الأقصوصة نفسها ، وهو رمزٌ واضح بدلالة الأسطورة ذاتها . كذلك نجد من الرموز الواضحة الرموز الجنسية عند « محمد حافظ رجب » مثل (الجرح) الذي برزت من خلاله عيون مذعورة تقطر دما ، ووجه غول ممزق في الداخل ، وغير ذلك من الرموز التي تزخر بها أقصوصة « ذراع التشوه المقطوع » التي تصور النهم الجنسي والحب الفاشل والزوج المخدوع الذي يحب في (طفولية) وكأن الزوجة لعبة لا يستطيع أن يستغنى عنها . كذلك نجد عنده الساعات رمزا للسنين حين يتابعها بطريقة متوالية قفزا ، وفي بعض السنوات يتوقف عند ظهيرة الساعة الخمسين ثم عند ليلها .

وقد يكون الرمز مغرقاً في الغموض والضبابية ، كما نتمثل في أقاصيص كثيرة « لمحود عوض » مثل (تكوينات) و(شاب يغني) وفي مثل صوره المجازية الرمزية (الجرائد مليئة بالثقوب مريضة باللوزتين) . وفي استخدامه لعبة الشطرنج رمزا لقضايا إنسانية في أقصوصة (مارش عسكري غائب) .

ويتأثر محمد حافظ رجب في رموزه بالخرافة حيث يجعل الأشياء تتكلم وتفكر كالإنسان ؛ بل نرى شخصياته دائما داخل (الأشياء) وهم يتحولون أحيانا إلى (أشياء) ولكنها زاخرة بالحركة والفكر والحياة . إنه يشعر دائما بالاحتواء ، فالحمار يتكلم ، ثم يعود للحياة بعد ذبحه . و(فوجىء بالرجال المكاتب وقد ظهرت لهم أرجل خشبية زائدة ، كل واحد صار له أربع أرجل ، وفي داخل قلبه ثقب لمفتاح يدور) . . ثم جسَّم المعنى الرمزي بعد ذلك حين قال : « انتزع أوراق مكتبه من ثقب قلبه وحمل الدرج وألقى به من النافذة وابتلع المفتاح وحمل المكتب إلى نجار قريب : الآن سأقطع الأيدي الخشبية والأرجل الملتصقة بالغراء » . . . ولا عجب بعد ذلك حين يطلب طعاما للدرج والمكتب والمفتاح . ولا عجب أيضا (حين يفك مسامير جثته لينام) .

ويتحول بائع السجائر في المقهى إلى (مسجون داخل علبة سجائر فوق رف) ويحس الكاتب أن العاملين الدائمين في المقهى (مخلوقات براد الشاي المغلي) ، وهناك أيضا مخلوقات علبة التواليت . ويلعب الرأس دورا كبيرا في رموز « محمد حافظ رجب » حين يقدم أحد أبطاله للاعبي الكرة . ويصبح رأس

بطله الآخر محطة الرمل . . ويغرق رأس في أحلام العذاب ، ويغيب رأسان في أكواخ الصفيح .

ويتميز فن « محمد حافظ رجب » بسقوط الحواجز بين الحلم واليقظة الشعورية ، وبين الوعي واللاوعي ، وبين الظاهر والباطن ، ولهذا نجد التخيل عنده جامحا في أحيان كثيرة ، فرؤوس الشخصيات والحيوانات تقطع ولكنها تظل برغم ذلك قادرة على الحركة والتفكير وممارسة الحياة ونرى عنده أرجلا وأذرعا تبتر فتستقل بوجودها وحياتها ، وتمارس أدوارا في أقاصيصه بل إن (محروس) بعد أن يفقد رأسه تحت عجلات الترام يتحول إلى ساحر ينفض عن نفسه الذل والروتين والقيود . وبطله في (رجل معلق في دوسيه) شاهد ركاب القطار في قاع زجاجة اللبن .

وشخصية المرأة في (أصابع الشعر) مصابة بالثنائية : واحدة في الظل ليست موجودة ، والأخرى في المنطقة الحارة أي في الوجود .

وصوره المجازية تتميز بالغرابة الشديدة والخروج عن المألوف ، فالحزن يتجسم في هيئة رجل مهيب . و« فانجلى » اليوناني (كرة اللحم في مؤخرة الرأس الصلعاء) . وقديما وقف النقاد العرب من أبي اتمام موقف الرفض والاستنكار عندما قال : (لاتسقني ماء الملام) ولا أدري ماذا يكون موقفهم حين يسمعون قول محمد حافظ رجب (فرماه الانزعاج من عينيه) . كذلك يستخدم « محمود عوض » الصور المجازية استخداما جيدا في رسم المواقف الشعورية، كما نرى في قوله (إغفاءة إرهاق تستند على مائدة ذات نتوءات، وقوله (انتفضت حوصلة العبوات) . ويتميز محمود عوض في تصويره الفني بتأثره بالقرآن الكريم وبعناصر تراثية أخرى تأثرا واضحا ، فهو يقول (أخرجنا منها ماءها ومرعاها) ويقول (كان وراءهم ملك يأخذ كل سفينة غصبا) . ويقول (تراهم ركعا سجدا) . ويقول (يا أيها النمل ادخلوا مساكنكم) . ويستخدم من أقوال أسماء بنت أبي بكر عبارتها المشهورة (ما يضير الشاة سلخها بعد ذبحها) . ولا شك أن الكاتب بهذه الصور القرآنية والتراثية كثف الرؤية الشعرية إلى حد بعيد، وأعطى بعدا وعمقاً للصورة التعبيرية، وكثيراً ما اقتصر

محمود عوض مساحات من الجمل بإلقاء سؤال.. فالأطباء في المستشفى يسألون: انظروا أين نحن قبل أن تسألوا: لماذا لا نرتدي الأقنعة؟ . . . وهذا السؤال يدل على مدى الإحباط بسبب الفساد الذي استشرى في كل شيء.

ويطرح سؤالا آخر في أقصوصة (تحت جناحك الناعم) يكثف فيه معاني كثيرة وهو : متى يمكننا رؤية ماء البحر ؟

ويدفعنا الحديث عن الرمز والصور المجازية لإبراز فكرة تعدد الدلالات بسبب ما يكتنف الرمز والصور المجازية من غموض في أحيان كثيرة ، ومما يساعد على هذا الغموض الاعتماد على تيار الوعي الذي يجعل الأفكار في الأقصوصة متعددة النظام ومتداخلة الأحاسيس والصور ، تفتقر إلى التتابع الزمني .

كذلك كان لزاما على كتاب هذا الاتجاه القصصي أن يستخدموا لغة غير مألوفة في نظامها وتركيب عباراتها ، وفي جميع مستوياتها البنائية ، ولّما كان تيار الوعي يعتمد على الاستبطان والتعبير عن حالات شعورية ، اقتربت القصة إلى حد بعيد من الشعر وأصبحت وظيفة اللغة فيها إيحائية أكثر من كونها دلالية . ويقول في ذلك « ليون إيدل » : إن قصة تيار الوعي قريبة جدا من الشعر لأن كاتبها لا يملك إلا وسيلة واحدة يستطيع بها أن يخلق عمله الفني ، وهذه الوسيلة هي الكلمات . والكلمات شبيهة باللون عند الرسام ، والصوت عند الموسيقى . والكاتب القصصي من هذا النوع يبدأ محاولا بكلماته أن يعبر عن طيوف الحياة الزاهية وتفتحها ، أو يصوغ في مقاطع اللحظات المضيئة والمعتمة من الذاكرة والشعور وهنا لا بد للكلمة أن تكون قادرة على رسم الصورة . ومن واجب الكاتب أن يستعمل الكلمة بطريقة تستطيع أن تنقل للقارىء شيئا من هذه الأحاسيس التي مر بها في لحظة استخدامها وعلى هذا فالكلمة مكلفة بعمل يفوق طاقتها عندما يطلب منها أن تنقل تجربة الكاتب بكاملها .

ويقول « إيدل » في موضع آخر : « لقد تحول الكاتب إلى شاعر رمزي إذ كان يحاول أن يخلق صورة تخيلية لفعل يتدفق بالخواطر والصور والانطباعات ،

فاستنجد بكل ما في العروض من إشارات وحيل ، واستغل كل ما في اللغـة من إمكـانات مؤمنا بأن مهمـة الكاتب هي أن يجعـل الكلمـة تـطابق الفكـر ، كـما تتجانس مع لغة الذهن ، ولو اقتضى ذلك أن يخلق لغة جديدة » .

وواضـح أن لغة الأقصـوصة عنـد الكتاب السكنـدريين ليست لغـة النـثر العـادية في الحكـاية السـردية ، فقـد أحدثـوا فيها انقـلابـا في المستـوى الصـوتي والصرفي والمعجمي والنحوي والدلالي ، واسقطوا الحـواجز بـين النثر والشعـر ، وحققوا بذلك نبؤة « فرجينيا وولف » بأن القصة لا محالة سوف تصبح شعرية .

وفي أقصـوصة (بـرهوتـة والحمار المهمـوم (لمحمـد حـافظ رجب) نجـد الكاتب قد اقترب اقترابـا شديـدا من لغة الشعـر ، يقول في الجـزء الأول منها : « العربات تهالكت . . . استندت في استهـانة حـول بعضها . . . وتثـائبت . . . بجانبها وقفت الحمـير . . غير عـابئة بهـا . بعد لحـظة انتقل إليهـا التثاءوب . . أصبح المصير واحدا . . . وفي وسط الحمار . . . حمار يبدو عليه الهم ، غارق في الـذهول إلى حـد الألم . . . في الخامسـة . . . والـدنيـا يخنقهـا الحـر . . . ظهـر (بـرهوتـة) في حارة الحمـير . . . فارتعـد الحمار المهمـوم . . . برهـوتة مضمـد الجـراح . الشـاش والقـطن مـزرعـة حـول عنقـه . . . خلف بـرهـوتـة صبيـان وبنـات . . . مع بـرهوتـة طبلة . . ترم . . . تـرم . . ترم . . صـاح برهـوتة : أجدع واحد ييجي : ترم . . ترم . . ترم . . . في الحتة دي ييجي . . تـرم . . ترم . . ترم . . . ضرب مطاوي . . . ييجي . . . ترم . . ترم . . . تـرم ضرب سكاكين ييجي . . ترم . . . ترم . . ترم . . .

لقـد استخدم الكـاتب الأصوات المتكـررة : (ترم . . تـرم . . ترم . .) وجعلها جزءا من التجربة الشعرية . ولا شك أن اللغة كانت منذ فجر البشريـة عبارة عن أصوات تترجم عاطفة معينة . ونراه يغير في تـرتيب الألفاظ وتـراكيب العبارات لتتواءم موسيقاها مع الحالة الشعرية العاطفية . فنراه مثلا يقدم الفاعل ويؤخـر الفعل في (العـربات تهـالكت) وأحدث بـذلك مـا يشبـه القـافيـة بـين (تهـالكت وتثاءبت) وقـدم الجار والمجـرور في عبارة (بجـانبها وقعت الحمـير)

واستخدم المصدر بدلا من الفعل في عبارتي (ضرب مطاوي وضرب سكاكين) وهكذا . .

وتوشك بعض أقاصيص محمود عوض عبد العال أن تكون قصائد شعرية كاملة من حيث عناصرها الفنية مثل أقصوصة (تكوين) . . التي يقول في بعض أجزائها : « وحينما أضاء وجهها . . ذلك الذي يظل كالسجين في العيون . . لا يقال . . عرفت أنني شقاءوك ! وطيرك المهاجر الكئيب ، وأنك طفولتي وحلمي الغريب . . . كنت قد نسيت يا حبيبتي غير أنني أقفت على أنامل التذكار تدور فوق كاهلي ، تعيد ما دفنت بداخلي » .

وهذا الأسلوب الشعري المعبر عن خطرات النفس المنسابة يستلزم دقة متناهية في اختيار الألفاظ ، بحيث لا تجد لفظا واحدا زائدا حائرا لا مكان له ، أو هو من قبيل رص الكلمات طلبا للاطناب ، أو أي غرض بلاغي شكلي ، وحين تكرر اللفظة أو العبارة لا بد أن يقترن هذا التكرار بأداء نفسي متميز ، كما وجدنا في الجزء الذي قدمته لمحمد حافظ رجب ، وكما نجد في هذه العبارة من أقصوصة (كلمات أسير) لمحمود عوض : مراكب الشمس تتوافد . . . بالبارود والسيوف ، خرج ولم يعد ، خرج ولم يعد ، الموسيقى ، البروجي ، ينكمش تحت أصابع اليد الواحدة . . الظلام وزنه ثقيل » . . فتكرار عبارة (خرج ولم يعد) يؤدي موقفا نفسيا مهما في رسم هذا الجو الكئيب الذي تنداح فيه خطرات اللاوعي . . . ولعلنا نلاحظ توفيق الكاتب في استخدام الجمل الاسمية والفعلية حسب طبيعة الموقف النفسي ، بل إننا نلاحظ في بعض الأقاصيص تغليبا للجمل الاسمية على الفعلية ، والنقيض من ذلك في بعضها الآخر بحسب الحالة الشعورية للشخصية ، وما يقتضيه الموقف . . . ففي خاطرة من أقصوصة (كلمات أسير) لمحمود عوض تتوالى الجمل الفعلية على النحو التالي : « ملأوا مقاعد الانتظار . . يدخنون ، يشربون ، يحبون ، يصلون ، يتشاجرون ، يسرقون ، ينامون ، يتكلمون ، يصرخون ، يثرثرون يطلقون زوجاتهم ، يتزاحمون عند بائعي اللحوم والدواجن والبيض والكبريت ، حول جدراهم يبكون . . . يدخلون السجن . . يخرجون من السجن . . . نباتات البحر المالح في خياشيمهم» .

ولعل القارىء يحس في تـوالي هذه الجمـل الفعلية تثبيت صفـة الاستمرار وعدم التغير في طبيعة هؤلاء البشر وما يأتون بـه من أفعال ، والحـركة الـرتيبة في حياتهمالتي يصحبها الغثيان والقلق والتوتر والمعاناة .

إن الموسيقى كما نرى أصبحت عنصرا أساسيا في لغة القصة بعد اقترابها الشديد من الشعـر . وقد قيـل إن قصة « يقـظة فينجان » Finnega n'S Wake تمثـل ذروة القصة الـوجدانيـة الشعريـة ، ففيها مجمـوعة ضخمـة من الأصـوات وسيمفونية طويلة . وكان « جيمس جـويس » شديـد الشغف بالموسيقى ، فمن الطبيعي أن يظهر تأثيرها في قصصه ، كذلك كان قصاصا وشاعرا في آن واحد . وكـان الكـاتب الفـرنسي « ادوار دوجـاردان Edouard du Jardin يـردد أن « فاجنر » ألهمه المونولوج الداخلي في قصته (أشجار الغار المقطوعة) .

وبرغم اهتمام محمد حافظ رجب ومحمود عوض بشخصيات قاع المجتمع لا نجدهما يستخدمان العامية إلا نادرا ، إحساسـا منهما في الغـالب بروعـة الأداء الشعـري في تحليل هـذه المواقف النفسيـة ، وذلك بعكس مـا نجـده عنـد إدوار الخراط الذي يوشك ألا يستخدم العامية في الحوار .

ويقترب السعيد الورقي كثيرا من روح الشعـر وأدائه في أقـاصيصه ، كـما نرى في (معزوفة) مثلا . التي يبدؤها بقوله : آه يا دفء اللحظات الرطبة . . يا شوق الأيام . . ما أمتع لقيـاك مصادفـة ، كما تفـارقنا بمصـادفة . . بـك تكتمل المتعـة . . اللحظة والشـوق ، والشمس المزدهـرة ، شيء رائـع أن تتـلألأ معهـا الأشواق وتطفح بالذكريات واللحظات » ويتقدم السعيد الورقي خطوة أخرى في سبيل تحويـل الأقصوصـة إلى شعر حـين يبدأ أقـاصيصه بـأشعار يجعلهـا من بنية الأقصوصة ذاتها . . ففي (المحاصرة) : . . يأتي بشعر لنزار قباني يقول فيه :

يموت كل شيء
الماء والنبات والأصوات والألوان
تهاجر الأشجار من جذورها .
يهرب من مكانه المكان . .
وينتهي الإنسان .

ويفعل الشيء نفسه في (العودة) فيقدم أبياتا لبلند الحيدري ، وفي (رحلة) فيقدم أبياتا لأمل دنقل . وهذه المقدمات الشعرية جزء من بنية الأقصوصة .

وتتأثر أقاصيص الكتاب السكندريين في هذا الاتجاه الجديد بالفن التشكيلي الحديث من حيث هو طريقة جديدة للنظر إلى الأشياء تعتمد على خليط من الأشياء المألوفة تجذب العين في استدعاء رمزي ، وتجبر الفكر على محاولة تفسير ما أداه البصر ، كذلك من حيث أن الفن التشكيلي الحديث يضحي بالتفاصيل الدقيقة داخل اللوحة مكثفا التعبير في الخطوط والألوان .

كذلك يتأثر هذا الاتجاه القصصي بالدراما تأثرا واضحا . . وأبرز الكتاب السكندريين الذين يظهر عندهم هذا التأثر محمود عوض عبد العال ، فهو يستخدم الحوار استخداما واسعا حتى ليشكل عنده عنصرا مهما رئيسيا في أقاصيصه . . وإذا افتقد الشخصيات التي يجري بينها التحاور أدخل (صوتا) كما نرى في « علامة الرضا » . . . ونراه يوضح (المنظر) بطريقة درامية فيصف الشخصيات كما نرى في (تكوينات) : أنثى فوق الستين ، ثلاث فتيات : وكما نرى في (إعلانات مبوبة)، حيث يصف المنظر فيقول (مكان صحراوي منخفض) ويقدم الشخصيات : شاب في الخامسة والعشرين ، وفتاة شقراء في الحادية والعشرين . ويتكرر ذلك أيضا في (المفتاح العمومي) ، و(كوع القرد) ، ويتأثر السعيد الورقي بفن السيناريو السينمائي في أقصوصة (المحاصرة) ، فيقدم خمسة مشاهد ، وكذلك يفعل في (العودة) حيث يقدم ستة مشاهد ، يحاول أن يمزج فيها بين الحكاية وتيار الوعي وهو ما يمكن أن نسميه (تيار الوعي المنظم) وإن كان النظام يخالف طبيعة تيار الوعي ، فعدم الترابط عنصر أساسي فيه .

ويثير النقاد دائما فكرة الذاتية والموضوعية في هذا الاتجاه القصصي الجديد خاصة ، ولكن علاقتها بتيار الوعي وبالشعر يجعل فيها قدرا كبيرا من الذاتية ، وهذا ما يجعل النقاد يقرنونها بالرومانسية في أحد عناصرها . يقول والاس فاولي : « اعتمدت حركة ما فوق الواقع على المبدأ الرومانسي الذي يرى ان

الرومانسي هو الفنان المتوحد المعتزل ، إنه الفرد الذي يخالف المجتمع ويبحث عن مقاييسه الفنية في ذاته . . فالبحث في الذات على مختلف مستويات وعينا لها من قواعد وأشكال لفن شخصي هو المنهج الرومانسي ، لكنه المنهج السريالي في الوقت ذاته » .

ويرى « اليوت » في سيكولوجية الابداع الشعري - وهذا ما ينطبق أيضا على القصة السريالية بوجه خاص - أن الشعر ليس فيضا تلقائيا للمشاعر القوية ، أي ليس تعبيرا عن الذاتية ، وإنما هو تشكيل غير ذاتي للمشاعر يتطلب إحساسا متوحدا ، وتعاونا بين الذهن والشعور لكي يوجد (المعادل الموضوعي) أو ما يمكن تسميته بالبناء الرمزي للعمل » .

ويعد هذا الرأي توضيحا لرأي « براوننج » بأن الشعر فيضان عقل الفنان ، وتعديلا لرأي «وردزورث» بأن الشعر استذكار لأشياء مضت، وانبثاق تلقائي لأحاسيس قوية استعيدت في حالة هدوء . وما حالة الهدوء هذه إلا إعمال للفكر ليتعاون مع الشعور في إيجاد معادل موضوعي . . وهذا في رأيي ينطبق تماما على الاتجاه القصصي السريالي برغم ما يتسم به من بعثرة الأفكار وغموض الصور والرموز ، وقد اختلف تردد القصاص السكندريين بين الذاتية والموضوعية ، ولكن غلب عليهم الجانب الذاتي حتى قيل عن محمد حافظ رجب إنه يقدم شخصيات تشترك في نمط إنساني يكاد يكون الكاتب نفسه ، وهو نمط الإنسان الفقير المسحوق سواء أكان بائعا جائلا أم عاملا في مطعم أو مصنع . وربما استطعنا أن - نضع أيدينا على عناصر ذاتية كثيرة إذا ألممنًا بتفاصيل حياة هؤلاء الكتاب الذين تبرز في أقاصيصهم على الرغم منهم بعض الظواهر العامة اللافتة للنظر ، كموقف محمد حافظ رجب من الأب الذي يظهره دائما مسيطرا متحكما » . . ومن المرأة التي تتسم بالخيانة والنهم الجنسي ، ومن الرجل العاجز جنسيا المخدوع دائما . وكموقف محمود عوض من الحرب التي تظهر بأشكال وآثار متعددة في أقاصيصه . . . وكموقف السعيد الورقي من المرأة التي تبدو دائما في أقاصيصه (طالبة) لا (مطلوبة) تحاصر الرجل وتخنقه برغبتها ، وموقفه من الرجل الزاهد دائما في المرأة ، وفي علاقة منظمة مشروعة معها .

هذه هي الخطوط العامة للاتجاهات الجديدة في القصة السكندرية القصيرة المعاصرة أرجو أن تكون قد ألقت الأضواء على بعض ملامح هذه الاتجاهات التي آمل أن تتاح لي فرصة أخرى لتجليتها في وقفة متأنية .

حدث في رحلة الخريف
بين الرواية والسيرة الذاتية

هذه هي الرواية الثانية التي يصدرها الدكتور علي البارودي أستاذ القانون والتي يدلل بها على تمكنه الأصيل في فن الرواية ، بل هو يخط مجرى أساسياً في شكل الرواية العربية المعاصرة ويصعب على الناقد تصنيف هذه الرواية في مذهب أو اتجاه أدبي . فقد يراها إحدى روايات الرحلات ، ولكنه لن يجد فيها مغامرات ولا أحداثا خارقة أو غير خارقة ولا أبطالا يصنعون الأحداث المثيرة بحيث يمسك القارىء أنفاسه لاهثا وراء أفعالهم .

وقد يراها رواية ذهنية تحليلية تتابع المذاهب الفكرية والاجتماعية والسياسية بقدر غير قليل من الدراسة المتأنية الواعية ، ولكنه يجد فيها شخوصا حية وأحداثا فيها قدر غير قليل من عنصر التشويق والإثارة .

وقد يراها مذكرات تسجيلية لرحلة واقعية لا فضل للمؤلف فيها غير جهد تسجيلها بأحداثها ووقائعها وشخصياتها . والمؤلف يعطي هذا المدلول الأخير حين يقول : « لقد كتبت كل شيء حدث في رحلتي بصورة تكاد تكون تسجيلية » . ولكنه لا يلبث أن ينأى بنا عن هذا المفهوم التقريري فيقول : « الحياة نفسها هي التي نسجت كل الخيوط ، ثم حلّت كل العقد فأوصلتني إلى نقطة يمكن أن أكتب عندها (نهاية) ولكنها (الحياة) مستمرة منطلقة فياضة بما تشاء إلى ما لا نهاية : خيوط تحل وأخرى تتعقد ، هذه لعبتها الأبدية » وما

دامت الحياة هي التي نسجت خيوط الرواية فلن يستطيع المؤلف أن يحملنا على تصديق أنه كتب مذكرات تسجيلية برغم أن البطل هو الراوية وبرغم أن المؤلف خلع على هذا البطل كل ما يقنعنا أنه هو هو : أستاذ القانون ، العميد ، رب الأسرة ، خريف العمر ، حتى تمنياته أن يصير رئيسا للجامعة . إن براعة المؤلف تكمن في هذا الصدق الواقعي الذي يحسه القارىء ممتزجاً بالصدق الفني ، وفي هذا الربط القوي بين الماضي والحاضر، وبين الخيال والواقع وفي إستخدام تيار الوعي ليملأ فجوات الواقع الراهن بفن واقتدار.

وليس من شك في أن القاصّ الحقيقي ليس مجرد إنسان لديه موهبة التخيُّل اكثر سمُّوا ونماءً من الآخرين ،ولكنه إنسان لديه القدرة أيضا على تنظيم تخيلاته في نتائج مترابطة وتقريبها من الواقع الحي ـ ولا شك أيضا في أن الخيالات أساس في كل قصة ـ كما يقول الناقد الأمريكي برناد ديفوتو ـ وهي تتولد بتأثير تجربة القاص وتنبع مما يصادفه في حياته من حاجات وإثارات واندفاعات ومضايقات ورغبات ومخاوف وآمال ومطامع ، إنها تنبع من تأثير مجموع هذه الأشياء عليه منذ طفولته ، ومن المؤكد بناء على ذلك أن تتأثر القصة بالتاريخ الشخصي لكاتبها وسيرته الذاتية حتى إن بعض النقاد يرون أن القصص في مجملها ليست إلا تراجم ذاتية .

ورواية الدكتور علي البارودي لا تبعد كثيراً عن هذا الإطار وينطبق عليها هذا الاصطلاح الفرنسي Romanaclef الذي يعني أن القصة ذات شخصيات واقعية حقيقية معاصرة ولكن القاص رمز لها بأسماء مستعارة . وهذا النوع من القصص عسير الكتابة ، لأن القاص الجيد لا يدع الشخصيات الحقيقية كما هي ، بل يولد منها بحسب المواقف شخصيات متخيلة تضيع معها الخطوط الرئيسية للشخصيات الحقيقية وما يمكن أن يتولد عنها من أفعال .

وتحكي رواية « حدث في رحلة الخريف » قصة رحلة البطل وهو راويها إلى يوغوسلافيا للاشتراك في ندوة علمية عقدت في فصل الخريف ، ولكن هذا الخريف لم يكن موعد انعقاد الندوة فحسب ، بل كان خريف العمر بالنسبة

للبطل ، ولم تكن الرواية حكاية أيام عشرة استغرقتها الندوة في يوغوسلافيا ، بل كانت حكاية حياة كاملة للبطل لم يكتبها بطريقة سردية مملة متتابعة الحلقات بل نثرها من خلال استبطان الوقائع والأحداث .

ولو أننا استجمعنا ما تناثر منها لاستوى لنا البطل بشرا سويا منذ كان طفلا جميل الصورة تحمله عمته كوثر بين ذراعيها وقد ماتت.عمته وتبعها والده ثم أمه وأحس لذع اليتم والغربة وألف الانطواء حتى.كان بيته هو « المرفأ الأمين الوحيد في بحر الحياة » كان في فترة الأربعينيات في مرحلة الدراسة الثانوية بمدرسة رأس التين ، وكانت مصر راكعة تحت أقدام الاحتلال البريطاني وجاءته فرصة الاشتراك في صفوف المقاومة الشعبية ولكن انطواءه وعزلته لم يتيحا له هذا الاشتراك وقد فطر على رهافة الإحساس فكان يبكي وهو طفل حين يرى القط الكبير يضرب الصغير ويخمشه ، وكان يحزن لرؤية عم جميعي وهو يقود دراجته بساق واحدة ويحمل جبلا من طاولات الخبر على أرسه ، وأحسّ الضياع حتى الموت حين فقد ذيل سميرة التي كان يتعلق بردائها وهو طفل صغير .

لقد نشأ البطل في بيئة شعبية ولهذا نراه يهتز ويتأثر بكل مكوناتها ومقوماتها ويستخدم بعض سماتها فلا بأس أن يقول : «ثم أخرج من منخاره صوتا خشنا ساخرا يعرفه أهل حيّ السيالة بالاسكندرية ويتذكر عم حرموش البناء الذي كان فنانا أصيلا ضاحكا دائما ، ساخرا دائما وكان من ملوك القافية الشعبية . وقد عاش البطل حياة عادية رتيبة شبه منغلقة ، ولهذا حين ذهب إلى البعثة في باريس كان مرتعدا ذليلا خائفا ولم يملك نفسه فانهمرت دموعه ، ولم يكن في يوم من الأيام من فرسان الغرام ولا صيادا في عالم المرأة ، ولم يحب إلا مرات قليلة معدودة . ولهذا سعد حين أحبته طالبة له ولم يستجب هو لحبها ، وكان دائما من أنصار الحب الشرعي فهو في رأيه « حصن الأمان » ولهذا يلوذ دائما بحب زوجته نادية وأطفاله ويقضي معهم أسعد أوقاته . هذا البطل باختصار احتفظ بعمره كله « رتيبا منظما مرسوما مخططا هادئا كمستنقع » ولكن « في هذا المستنقع نمت كل جراثيم الخوف والقلق والملل والحزن والمرارة » . ولهذا لا نستغرب حين نجد هذا البطل مصابا بنوبات اكتئاب يستعين عليها ببعض الحبوب وقد حذّره طبيبه

من الحلول السهلة والغرف المغلقة وكان يحرضه دائما على أن يقاوم ويختلط بالناس ويكون إيجابيا .

ومكونات هذه الشخصية شديدة الاعتدال قد تتجه إلى طموحات عادية كتمني صاحبها أن يكون رئيسا للجامعة مستقرا في مبنى الشاطىء ولكنها من حين لآخر تصاب بحالة ثورة ورفض وتتمنى أن تخرج من حد الاعتدال أو تنطلق من « خط الأمان » . وقد كشفت رحلة الخريف عن هذا الجانب الثوري في تلك الشخصية المعتدلة ، فالبطل يتحدث عن نفسه قائلا : كنت أعتقد أنني أسير إلى الأمام في خط مستقيم كذلك يعتقد الثور المغمى لذي يدير الساقية ويسير في طريق دائري لا ينتهي ، ربما تكون فائدة رحلة الخريف هذه أن أنزع الغمامة عن عيني وأدقق البصر فأكتشف الوهم الذي عشت فيه حتى شاب شعري ودبّ الوهن في أوصالي ، سأنزع من صدري هذا التقديس لعلوم المتخصصين التي هي أشبه بالجثث المحنطة ، كتب ينقلونها عن كتب ، يجمعون المعلومات من كتب قديمة لكي يضعوها في كتب جديدة بعد تنسيق يتفاوت في الإتقان ثم يرفعون رؤوسهم ويدعون أنهم علماء ولكن كتبهم هي كالأحداث التي ينقلونها من قبر إلى قبر ، لا تزداد بنقلها إلا ضياعا ، بينما تفيض الحياة من حولهم بريئة نقية جديدة صادقة فلا يرونها والعين تذبل بالتدريج من طول الانكباب على الحروف المطبوعة والأحاديث تدور مغلقة في نفس الفلك المغلق ، وحياتهم الضئيلة تسير في خط ضيق جدا من الأمن الوهمي لأن خطر الحياة الحقيقية قائم على اليمين وعلى الشمال وتطول أعمارهم الضئيلة ولكن بلا معنى فإذا اصطدموا يوما بالموت فلا يكاد يشعر أحد أنهم قد سبق لهم أن عاشوا » .

وكانت أحاسيسه تجاه جنيفر وهي إنجليزية كانت عضوا في الندوة نوعا من الثورة على ماضيه المعتدل وعلى حبه الشرعي الوحيد في حياته ولم يكن حديث جنيفر إليه في إحدى محاوراتها « هيا يا عميدي العزيز هيا افتح يديك القابضتين على أشياء تافهة وألق ما بها تعرف طعم الحياة وأنت قابض بيديك على ماض تظنه عظيما وهو ليس بشيء وعلى مستقبل تظنه رائعاً وهو ليس بشيء . تقتل نفسك ببطء وتكبت مشاعرك وعواطفك بين الماضي التافه والمستقبل التافه. افتح

يديك وامددهما فارغتين تحت الشمس، قد تجوع وتتعرى، وقد تموت قد تعيش أياما وحتى لحظات ذلك خير من أن تعتقد أنك تعيش أنت لا تعيش كن شجاعا يا استاذي وادخل غمار الحياة. وقد يساعدك أن أقول لك إني أحبك هيا يا حبيبي أنا أحبك استجمع شجاعتك وسافر معي فورا إلى لندن بل دعني أقترح عليك أن تترك حتى حقيبتك وكتبك وأوراقك هنا». لم يكن هذا الحديث في الحقيقة صادرا عن جينفر وإنما هو صادر من لا وعي الشخصية المتمردة الثائرة للبطل التي تلبس رداء الهدوء والشيب والاعتدال.

ولا شك في أن المؤلف قد أجاد اختيار شخصيات الندوة للتعبير خلالها عن ألوان من الصراع الفكري والفلسفي حول الوجود والمجتمع والإنسان . وإذا كانت هناك نظريات فكرية قد انبثت من خلال هذه الرواية فإن القاص قد نجح في أن يجعل روايته تدور حول الناس لا حول النظريات والمشكلات فهناك جنيفر الانجليزية التي فشلت في أن تكون لها حياة عاطفية نقية ، فوجدت في الحرية المطلقة التي تتيحها لها الوجودية تعبيرا عن إحساسها بالظلم والغربة والغثيان في هذا المجتمع البشري . أما جاكلين الفرنسية فكان استعلاؤها على المغرمين بها سبيلا إلى اعتناقها الإسلام وحبها لسعيد الجزائري الذي يدافع دائما عن القيم الإسلامية في مواجهة المذاهب الغربية والشرقية . أما جونثالو الصحفي اليساري الأسباني فهو رمز للتطفل على المهنة وركوب بعض الأشرار موجة اليسار لاجتلاب الفائدة . ثم يأتي كوزمين الروسي الذي يمثل النظرة الشيوعية المتصلبة وبيلي الامريكي الذي يمثل الرأسمالية المتغطرسة وبينهما نيقوليتش اليوغوسلافي الذي يمثل تيارا اشتراكيا مترددا بين فقر الشيوعية وغنى الرأسمالية ، بينما يمثل ليوبولد الكونغولي القارة الافريقية السمراء التي عانت من استعمار الرجل الأبيض ثم من تردّدها بين المذاهب الاجتماعية المتعارضة المستوردة من الشرق والغرب .

وإلى جانب هذه الشخصيات الرئيسية نجد بعض الشخصيات الثانوية التي كانت طرفا في حوار فكري مثل فوك وحبيبته كاترين ، واستوبانو الذي يمثل الإنسان العادي المحايد الذي لا يفقد إحساسه بالواقع في أي الأحوال ، أما

الدكتور جاد والدكتورة فاطمة فهما لم يقوما بدور ذي أهمية في هذه الرواية ولكنهما يمثلان جيلا جديدا من المصريين يبحث عن السعادة مع الوعي العميق بمشكلات العالم الثالث وقضايا الصراع بين الشرق والغرب . وقد أدار المؤلف حوارا واسعا حول البحث عن السعادة أو بمعنى آخر مشكلة الإنسان في المجتمع ، بل لعل الهدف الأول من الرواية كان (البحث في داخل « الانسان » الذي يحتوي على خلطة عجيبة محسوبة من الخير والشر تجعل سعادته مع الآخرين غاية في الصعوبة والتعقيد) . وتناثرت في أثناء الرواية مفاهيم كثيرة للسعادة هل هي في الإيمان أو في الحرية وما وسائل الوصول إليها هل هي الاشتراكية ، أو الرأسمالية . ويقرر المؤلف أن الإنسان ليس محكوما إلى الأبد بأصله أو بطبقته الأولى ، ويثير ما يدّعيه الاشتراكيون لعدم الإيمان بالغيبيات واعتقادهم بأن الانسان هو الآله الحقيقي على الأرض ، وأنه قادر تماما على صنع مصيره . والحب يختلف مفهومه بين الشرق والغرب ، والإنسان الحاضر لا حد لطموحه ، فهو يريد أن ينتصر في معركة دموية ويصيح فوق جثة خصمه ، وأنه لا بد أن تواجه الأنظمة الاجتماعية غرائز الانسان ، والإنسان لم يتحرر بعد ، بل إن تاريخه الحقيقي هو تاريخ الرق والاستعباد. وتشتط دعاوى الحرية ، فنرى أن الفضيلة والعفة والحقيقة والخير والعدالة والرحمة وكل أحلام اليقظة تنبثق من خرافات المخ البشري فتكبل حريته وتشل يده وتلقي به في التهلكة ، وأنه لا توجد حياة أفضل ولا أسوأ بل توجد مجرد حياة هكذا تدور بالجراثيم والميكروبات والحشرات والأسماك والطيور والحيوانات المفترسة والأليفة ، والإنسان على رأس القائمة . وكم يتمنى المصلحون أن يرتفع التطبيق البشري للشرائع إلى مستوى التشريع السماوي ولكن العلاقات الإنسانية لا زالت دون المستوى . والتنويعات البشرية لا تخلو من تشابه واضح مع بعض الحيوانات سواء في الصفات الجسدية الظاهرة ، أو حتى في الصفات الخلقية . يقول البطل : « من منا لم يلاحظ التشابه الواضح بين وجوه بعض الناس وبين تقاطيع القرد أما أنا فلكم رأيت من كثرة النظر والتأمل في الوجوه والصفات رأيت الإنسان الذئب والإنسان الثعبان والإنسان النمر والإنسان الفأر والإنسان القط والانسان الكلب والإنسان الفيل والإنسان الخنزير » وليس المنطق في رأي البطل إلا خداعا

للشعوب فهو جميل يبدو محكما إلا من ثغرة ضئيلة لا تراها العين المجردة تفتح عمدا ليتسرب منها كل الفساد ، وكم يتمنى البطل أن يوجد أولياء صالحون ذوو نزعة اجتماعية شاملة وهو بذلك يريد أن يمزج بين عناصر صوفية موجودة في أعماقه وبين النزعة الاشتراكية ، ويرى أن الجهلاء من الرجال هم الذين يعتقدون أنهم قادرون على تشكيل المرأة التي يحبونها وفقا لامزجتهم وتصوراتهم .
وينظر البطل نظرة تشاؤمية إلى مصير البشرية فيقول : (إنني مستعد أن أدفع ما تبقى من عمري في سبيل فكرة واحدة تجعلني أتفاءل لمستقبل الإنسان في المائة سنة القادمة ولكن كيف ؟ لقد انطلق العملاق الرهيب الذي كان محبوسا في مصباح علاء الدين ، ولم يعد في قدرة أحد أن يوقفه ، هو من صنع الإنسان ولكنه لا ينتمي إليه ولا تربطه به رابطة ولاء ، إنه يأكل الطاقة أضعافا مضاعفة ثم يلوث الأرض والبحر والجو ، ويقضي على الماء والغذاء ويفسد الهواء بسرعة، ولا يوقفه فيها أحد ، ويبدد مخزون العالم من كل شيء والحكام قد تجاوزت سلطاتهم حدود المعقول بهذه التكنولوجيا الرهيبة في أجهزة التلصص والتجسس والتصنت والسيطرة على الذهن البشري . والأقمار الصناعية تدور حول العالم تعري كل مستور ـ والأفراد يتكاثرون ولكنهم يتضاءلون والحرية سوف تنطفىء عما قريب كذبالة شمعة في نهاية ذوبانها) .

إن الكاتب علي البارودي قد توحد ـ في رأيي ـ مع شخصية بطله من هنا وجدنا في بعض المواقف استرسالا في الأفكار التي تبدو ذاتية متصلة بالكاتب أكثر من اتصالها ببطله ، ونحن نؤمن بما يؤمن به بعض نقاد القصة بأن شخصية الكاتب لا بد أن تكسو القصة بظلال ولو خفيفة ولكننا نؤمن في الوقت ذاته بأن الأفكار كلما توارت خلف الشخصيات الحية والأحداث المتصلة كانت أجدى على بناء القصة واتجاهها الفني وسنرى في مواقف عديدة سخرية الكاتب « أو بطله لا فرق » إزاء عديد من القضايا يبدو في مواقف منها ناقدا اجتماعيا وسياسيا سواء على المستوى المصري أم العربي أم الإسلامي أو الدولي. فهو يتحدث مثلا عن تدريس الاشتراكية في الجامعات المصرية والتشدق بها في حياتنا العامة بطريقة انتقادية ساخرة حين يقول : (كلفوني بتدريس مادة الاشتراكية وسط

ضجة هائلة وطبول كطبول الزار وحاصروني بالمقالات والمحاضرات والندوات والتمثيليات وحتى بالأغاني من أحب المطربين إلى قلبي الذين كفوا عن أغاني الغرام ليقنعونا بالاشتراكية ولما رأوا أن ذلك كله لا يكفي قرروا أن يدخلوها في مواد الدراسة من الحضانة إلى الجامعة) . كذلك نراه يتحدث عن القهوة الجيدة التي شربها في يوغوسلافيا وبأنها من (بن صافٍ غير مخلوط بحمص ولا شعير) . وبهذا ينتقد غش التجار في مصر للبن خضوعا للتسعيرة ، ومع احتفائه بالجمال المصري في العيون العسلية والبسمة السمراء لا تغرب عن عينه الناقدة « السمنة النسائية والكروش الرجالية » ونراه معذبا بالواقع في بلاده حين قول : « إن الأبطال الحقيقيين اليوم هم الذين يجاهدون يوميا على سلم الأوتوبيس ويقفون في طابور الجمعية ويقترضون من طوب الأرض ليدفعوا خلو رجل شقة من غرفة وصالة بمنافعها » ويعرج على أسلوب الحكم في بلادنا في فترة ماضية فيسجل ألمه لتوجيه الأدب وجهة إعلامية ويصيح قائلاً « لماذا لا يتركون للأديب تلقائيته » وذلك بمناسبة كتاب ألفه كاتب مصري ساحر الأسلوب خصص جانبا منه للكتابة الإجبارية عن السد العالي لأن الرحلة إلى الوجه القبلي كانت على حساب وزراة الإعلام لهذا الغرض، كذلك يتحدث عن هزيمة ١٩٦٧ بسخرية ـ ومرارة قائلا: إن الناس قد ذهلوا «وهم يرون دعاة الاشتراكية يبنون القصور ويغرقون في الترف ويهربون أموالهم إلى الخارج».

وأكثر ما يسخر منه الكاتب أو البطل عدم التوافق بين النظرية والتطبيق في المذهب الاشتراكي واتضح له هذا حين ذهب إلى الفندق الفاخر جدا في يوغوسلافيا فوجد الزبائن فاخرين « والسيارات المصفوفة في كل مكان أمريكية وأوروبية هي أيضا فاخرة اضبطيا نيقوليتش ها هنا يعبث الاغنياء والملاك بعيدا عن بلجراد ، بعيدا عن أعين المكافحين من العمال، وينقد بطريقة ساخرة معبرة سوء تطبيق الشريعة الإسلامية في بعض البلاد التي تدعى تطبيقها فيقول : « هناك دول تزعم أنها تطبق الإسلام وهي لا تفعل إلا أن تقيم سلخانة ضخمة من الأيدي والأرجل المقطوعة من خلاف والجثث التي تموت بحد السيف أو بالرجم أو بالشنق . . . والذي يبدأ في تطبيق الإسلام بقطع يد السارق و.جم

الزاني فهو يطبق الإسلام بالمقلوب . إن السرقة جريمة من جرائم المال ، وبالتالي لا يجوز أن نطبق عقوبتها على السارق إلا إذا بدأنا بتطبيق النظام الاقتصادي والمالي الإسلامي في المجتمع أولاً ، وجريمة الزنا جريمة من جرائم السلوك الاجتماعي والشخصي ومن ثم لا يجوز عقاب الزاني بالرجم قبل أن نقيم الصلات الاجتماعية بين سائر الطبقات في المجتمع الإسلامي على الأساس الخلقي والديني الذي يقره الإسلام. بل لا يمكن أن نضع تشريعاً يحكم العلاقات المدنية القانونية قبل أن نضع الدستور الإسلامي الذي يسبق كل التشريعات » وإذا تركنا الإطار الفكري والمضمون في رواية « حدث في رحلة الخريف » وانطلقنا من الحوار الذي كان يجري بين هذه الشخصيات الرامزة إلى مذاهب واتجاهات ونظرنا في الشكل الفني الذي بنيت عليه هذه الرواية لفت نظرنا بقوة أسلوب الكاتب اللاذع وهذه النزعة الساخرة العنيفة بمرارتها وحدتها حينا وبلطفها وبرقتها حينا آخر وهي دائماً سارية في الصور الفنية الجميلة التي يبتدعها الكاتب من داخل نسيج القصة وبنائها فهو يصف جمال المضيفة ـ اليوغوسلافية في الطائرة بأنه « أول نقطة يسجلها المؤلف لصالح الاشتراكية اليوغوسلافية الجديدة لأن صحتها جيدة واستقامة العود مع قليل من الامتلاء المكدس داخل الرداء يدل على أنها ليست محرومة من البروتينات الحية . وثمة اكتظاظ واحمرار في وجنتيها يؤكدان أنها تكثر من أكل لحم الخنزير المعتنى بتربيته في المزارع الجماعية» ونراه حين يتحدث عن العلاقات الجنسية المباشرة في المجتمع الاشتراكي يقول : « ولا بأس أن ينجب العامل وزميلته طفلهما في عقر دار مجلس الإدارة بعد إنتهاء الاجتماع ولا أعتقد أن أحداً يتضرر أو يعترض ـ على هذا الكفاح المشترك في سبيل إنتاج الاشتراكيين الصغار » ومن صور الكاتب الفنية الفريدة المشبعة بالسخرية وصفه لامرأة عجوز تجاوزت سن الستين بأنها وصلت إلى « سن الحياد بين آدم وحواء » كذلك نحس روعة وصفه التفصيلي الساخر لإحدى شخصيات الحاضرين في الندوة حين يقول : « واكتفيت برؤية حركات يديه وشفتيه اللتين لا تنطقان فبدت صورته كصورة ممثل هزلي في فيلم صامت قديم . كان منتفخ الأوداج متحمسا لما يقول أكثر مما ينبغي لرجل سيفقد عما قريب الاهتمام بكل شيء عندما يزوره ملك الموت . يفتح فمه إلى أقصاه ليرينا مجموعة فريدة من الأسنان

والأضراس المصفرة من القدم والدخان ،وثمة عرق بارز في رقبته اليمنى يهتز مع اختلاج صوته كأنه مؤشر النبرة في مذياع حديث ، حاجباه ثقيلان جدا تناثرت منهما بعض الشعرات الطويلة السوداء وشعرهما حالك السواد رغم أن شعر رأسه ناصع البياض . تناقض غريب جعلني أتساءل عما إذا كان يمكن لرجل أن يكتفي بصباغة شعر حاجبيه » .

ونحس دائما في أسلوب الكاتب أثر تخصصه القانوني في مثل قوله : « مأذون الحي المعتمد من وزارة العدل » كما نحس بأثر مهنته كأستاذ جامعي « كان مقبولاً من زوجته بدرجة جيد » وتبلغ القدرة التعبيرية عند الكاتب حداً عالياً من الجمال والنقاء اللغوي إلا من هفوات يسيرة يرجع معظمها إلى تذكير ما ينبغي أن يؤنث . وقد جعل الكاتب روايته على شكل مذكرات يومية تستغرق مدة الندوة وهي عشرة أيام بالاضافة الى يومي الوصول والعودة ، وهذا الشكل الفني يوحي بواقعية الأحداث والشخصيات ويدخل في روع القارىء أن الراوي هو البطل الكاتب . وكل هذه النقاط سبق أن تناولناها في مقدمة هذه الدراسة وهي ليست نواحي قصور في هذه الرواية ، بل هي على العكس من ذلك مواطن قوة وإحكام للبناء الفني ، إذ أتاحت للكاتب فرصة مزج الماضي بالحاضر من خلال نسيج متشابك في الزمن ومزج الحقيقة بالخيال في الأحداث والشخصيات ، كما أتاحت له أن يرسم الشخصيات في دقة وإحكام بحيث تتوافق أفكارها مع أفعالها ، وبحيث تصير رموزا حية لشخصيات نعرفها في مجتمعنا وفي المجتمع البشري ، فلا نحس غرابة في فكرها ولا تصرفاتها .

أسير المتمهدي لجورجي زيدان

تأثرت الرواية العربية منذ نشأتها في مستهل النهضة الحديثة بالرواية الأوروبية وكان للمترجمين من أدباء الشام ـ على وجه الخصوص ـ جهد لا ينكر في هذا المجال ، ونذكر منهم مارون النقاش ونجيب حداد ، ونقولا رزق الله ، وطانيوس عبده ، وكان لهؤلاء ولغيرهم إسهام عظيم في الحركة الأدبية المسرحية والقصصية ، بل ربما انفرد نجيب حداد باهتمامه بترجمة القصص التاريخي وعنايته بقصص سير والتر سكوت رائد القصة التاريخية ، .لا في الأدب الإنجليزي وحده ، بل في الأدب العالمي . ولهذا يصعب على أي كاتب في الرواية التاريخية أن ينجو من تأثيره ، خاصة إذا علمنا أن السير والترسكوت كان من الموجة الرومانسية ، وأن قصصه كما يصفها الباحثون ليست إلا روايات رومانسية تستوحي أحداثها وشخصياتها من التاريخ من خلال وصفه الدقيق ومهارته في رسم الشخصيات وتحريكها ، وكان من الكتاب القلائل الذين استطاعوا إيجاد علاقة حميمة بين الشخصية والبيئة والظروف المحيطة بها . وكانت روايته التاريخية (ويفرلي) التي أصدرها في عام ١٨١٤ صورة حية لثورة اليعاقبة المشهورة في تاريخ اسكتلندة ـ مسقط رأسه ـ عام ١٧٤٥ ، وبداية لسلسلة رواياته التاريخية التي استهدفت تاريخ اسكتلندة في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، ثم فترة العصور الوسطى في كل من انكلترا وفرنسا .

وما من شك عندي في تأثر جورجي زيدان بروايات سكوت وألكسندر ديماس الأب أيضاً (١٨٠٢ / ١٨٧٠) فزيدان كان واسع الثقافة ، يجيد لغات أجنبية متعددة ، ولا بد أنه اتصل بطريق مباشر بروايات سكوت وديماس الكبير ، أو عن طريق ما ترجم لهما في فترة ازدهار حركة الترجمة في القرن الماضي . وألكسندر ديماس الأب كان من الموجة الرومانسية أيضاً ، ولهذا

اتسمت قصصه التاريخية المشهورة مثل (الفرسان الثلاثة) و (الكونت مونت كريستو) و (الرجل ذو القناع الحديدي) بالمغامرات المثيرة والحس العاطفي من خلال تصويرها الأحداث التاريخية ، ولهذا كله يصعب على الباحث في روايات جورجي زيدان التاريخية أن ينحي جانباً هذين العنصرين الرئيسيين المؤثرين في فنه الروائي ، الأول : تأثره بسكوت وديماس والثاني : انتماؤه بحكم هذا التأثير إلى التيار الرومانسي .

إن جورجي زيدان كاتب متعدد المواهب وباحث أصيل في التاريخ والأدب ، ولكنه يتميز بكتابة الرواية التاريخية بحيث يتسنم مكانة الريادة فيها في تاريخ الأدب العربي الحديث ، منذ أصدر اثنتين وعشرين رواية ما بين عامي ١٨٩١ و ١٩١٤ تسجل أحداثاً من تاريخ العرب والمسلمين منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصر الحديث ، وقد حدد مفهوم الرواية التاريخية في المقدمة التي صدَّر بها رواية الحجاج بن يوسف ، فكشف عن هدف تعليمي ، إذ أن الرواية في رأيه ترغّب الناس في مطالعة التاريخ وتصور أحداثه . ولا أرى بأساً بهذا الهدف التعليمي ـ بعكس ما ذهب إليه بعض الباحثين الذين أنكروا على زيدان هذا الهدف ـ بشرط ألا يكون غاية تهدر من أجل تحقيقها حرفية الرواية وأداؤها الفني .

ويصف جورجي زيدان منهجه الروائي فيقول (تبقى الحوادث التاريخية على حالها ، وتدمج في مجالها قصة غرامية تشوق المطالع استتمام قراءتها ، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في الروايات من حوادث التاريخ ، مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ ، من حيث الزمان والمكان والأشخاص ، إلا ما تقتضيه القصة من التوسع في الوصف مما لا تأثير له في الحقيقة ، بل هو يزيدها بياناً ووضوحاً بما يتخللها من وصف العادات والأخلاق) .

وواضح من هذا القول أن جورجي زيدان لا يريد تشويه التاريخ أو التغيير بأية صورة من الصور من أحداثه أو شخصياته أو زمانه أو مكانه ، أما ما يقتضيه البناء الروائي من إضافة في الأحداث أو الشخصيات ، فيعده جورجي زيدان إيضاحاً وبياناً . كذلك يعني عناية خاصة بوصف العادات والأخلاق ،

وهي أمور لا يحرص عليها المؤرخ ، ومن هنا وجه زيدان نفسه مطالباً بإضافتها في سبيل تفسير التاريخ حدثاً وزماناً ومكاناً .

ورواية (أسير المتمهدي) نموذج كامل لمنهج جورجي زيدان في الرواية التاريخية ، وقد حرص على بيان مكانها وزمانها فقال إنها تتضمن وصف مصر والسودان في الربع الأخير من القرن الماضي ودسائس الدول الأجنبية التي أدت إلى الثورة العرابية في مصر ، والثورة المهدية في السودان ، والاحتلال البريطاني لوادي النيل .

فإذا تأملنا أحداث الرواية في ضوء الواقع التاريخي وجدنا الكاتب يحدد عام ١٨٧٨ زمناً لبداية أحداثها ، والقاهرة : مكاناً لبداية هذه الأحداث ، ويتحكم فيه الحسّ التاريخي فيعرض في تمهيد يسبق الأحداث أحوال القاهرة العمرانية التي ازدهرت إبان حكم أسرة محمد علي ووصلت إلى قمة الازدهار في عهد الخديو إسماعيل ، ولكنها كانت تضم قسمين : الأول أوروبي في نمط شوارعه ومنتزهاته ، والآخر شرقي قديم بحاراته ودروبه ، كما كانت تجتمع فيها أجناس مختلفة من القوقازي الأبيض الناصع ، إلى الزنجي الأسود الحالك ، ويظل الحس التاريخي مسيطراً على الكاتب من خلال سرده للأحداث ، فهو يفصل القول في أثاث دار الأوبرا (السلالم كانت مكسوة ببساط حريري ، والجدران قد زينت بالمرايا المذهبة الجوانب الكبيرة الحجم . . . في سقفها ثريا (نجفة) بها مئات من الشموع فضلاً عن مصابيح الأنوار الغازية ، وقد فرشت الشرفات (الألواج) كلها ، وفي مقدمتها الشرفة الخاصة بالخديو بأحسن الأثاث ، وزينت جدرانها بالمرايا الجميلة المذهبة) ولا ينسى أن يوضح في موضع آخر وضع الحجاب على نوافذ الشرفات (الألواج) ، ووجود نظام العبيد في ذلك التاريخ ، وشيوع نظام (الدلالات) اللائي يبعن المنسوجات والمصوغات للسيدات في بيوت الأعيان وأرباب المناصب ، وكن يجدن ـ بحكم عملهم ـ التركية والفرنسية ، ونراه يعرض للأحوال السياسية والاقتصادية بتفصيلات لا تتحملها طبيعة الفن الروائي ، فمن ذلك قوله (أفندينا يحب المشروعات العلمية والأدبية ويشجعها كثيراً ، وطالما كافأ رجال العلم والأدب فمنحهم الأموال

الطائلة والرتب والنياشين ، أما الجرائد فإن دوائر الحكومة بفضل توجهه تشترك في عدة نسخ من كل منها) . ونراه يدس معلومات تاريخية في ثنايا الحوار فيحدثنا عن اللجنة الدولية الخاصة بمراقبة مالية البلاد ، ودور المرافقين في مراجعة الحسابات وغلهما يد الخديوي في الإنفاق ، كذلك يشير إلى الوزارة التي أدخلت فيها الدول الأجنبية وزيرين أحدهما فرنسي والآخر انجليزي ، وإلى الحكومة الشورية التي قيدت أعمال الخديو بعد أن كان الحاكم المطلق .

ويتتبع جورجي زيدان ثورة الجنود المصريين وحادث عابدين وأحداث الثورة العرابية بتفصيلات دقيقة ، ويفيض أيضاً في الحديث عن مذبحة الإسكندرية والتدخل البريطاني ومقاومة العرابيين التي انتهت بالاحتلال البريطاني لمصر ومن التفصيلات الدقيقة التي يذكرها أن السكك الحديدية في مصر كانت بعد ضرب الإسكندرية لا تسير قطاراتها إلا بأمر العرابيين .

وينطلق جورجي زيدان بعد ذلك مع أحداث التاريخ ليحكي لنا أخبار الحملة على السودان المعروفة بحملة هيكس ونراه يبين أسبابها بطريقة تقريرية جافة فيقول « إن الأقطار السودانية ما برحت منذ فتحها محمد علي باشا تحت كنف الحكومة المصرية ، ينتفع من تجارتها بالعاج ، والريش ، والصمغ ، وغير ذلك ، فظهر فيها في أواسط سنة ١٨٨١ رجل نوبي يقال له محمد أحمد وادعى أنه هو المهدي المنتظر ، فالتفت حوله عصابة قوية ، عرفوا بالدراويش ، وجاهروا بعصيان الحكومة ، فحاولت قمع ثورتهم مراراً فلم تفلح ، واستفحل أمرهم حتى استولوا على مديرية كردفان واحتلوا الأبيض عاصمتها . فشق ذلك على الحكومة المصرية ، واعتبرته الحكومة الانجليزية أمرا مؤذناً باضطراب الأمن في البلاد . . الخ » وزيدان في مثل هذه المواضع ينسى تماماً أنه روائي ، فيتعلق بالتاريخ وحده مسترسلاً ، وهو يتابع جيش المهدي فيصفه وصفاً دقيقاً على جانب كبير من الأهمية التاريخية ، ولكنه بعيد تماماً عن نسيج الرواية وأحداثها : « وبعد قليل رأى أفواجاً من الدراويش تسير مهرولة ، ويتقدمها أربعة يحمل كل اثنين منهم آنية كبيرة من النحاس ، شد عليها رق من الجلد ، ومعهما ثالث ينقر عليها نقرات تصم الآذان ، ولكن الدراويش يطربون لها ، ووراء هذه الموسيقى

حيالة على أفراس بسرج عربية ، وعليهم ملابس الدراويش المؤلفة من جبة من نسيج السودان يقال لها (مرقعة) لأنها مرقعة بقطع مختلفة الألوان ، وعلى رؤوسهم عمائم بيضاء ملفوفة حول القش الأبيض أو القطن . تسترسل من كل منها ذؤابة طويلة تتدلى على الصدر ، وحول وسطهم مناطق من نسيج الدمور أو القش يقال لها في لغتهم (كربة) ، وهم حفاة ، وقليل منهم يحتذون نعالاً تشدها على القدمين سيور من الجلد ، وحول أعناقهم سبحات مدلاة على صدورهم . . . الخ » كذلك يهتم زيدان بإيراد منشور تاريخي أصدره المهدي يستغرق نحو ثلاث صفحات ، لا صلة بينه وبين أحداث الرواية ، ويعد قواد المهدي في حصار الخرطوم رغبة في التسجيل التاريخي ، ويدقق في تفصيلات هذا الحصار حتى تم سقوط الخرطوم ومقتل غوردون .

وقد يتصل بالنزعة التاريخية التي تطغى أحياناً على الفن الروائي عند جورجي زيدان اهتمامه الشديد بوصف الأماكن والأشخاص يقول « كان في شارع العباسية بالقاهرة في سنة ١٨٧٨ منزل مبني على الطراز الحديث كسائر المنازل الحديثة هناك ، ولكنه كان من أقلها فخامة واتساعاً ، وكانت حديقته صغيرة بسيطة ، تشرف على الشارع الحديث المظلل بأشجار اللبخ المغروسة على جانبيه ، وكان هذا المنزل يشتمل على عدة غرف مفروشة بالأثاث البسيط ، لم يكن هذا الأثاث بالثمين ، ولكنه كان غاية في النظافة والترتيب . ومن تلك الغرف غرفة بها خزانتان تشتملان على كتب بلغات مختلفة أو في أحد أركانها منضدة عليها بعض الكتب ، وبجانبها رجل في العقد الخامس من عمره ، يرتدي الزي الإفرنجي ، وليس على رأسه شيء . . . كان الرجل قمحي اللون ، أسود الشعر ، واسع الجبهة ، حليق اللحية ، في شعره شيب ، وفي وجهه تجعد ، وفي عينيه ذكاء ، وفي مظهره عبوس ، كأنه ناقم على الدهر . . الخ »

ومن ذلك أيضاً (إسهابه في وصف حي العباسية وشارع شبرا بالقاهرة ، وميدان المنشية بالإسكندرية .

ولا نعدم وجود ميول ذاتية خاصة في تفسير جورجي زيدان للأحداث ، فمن الواضح على سبيل المثال عدم تأييده للثورة العرابية ، يبين لنا ذلك في تعبيره (مخالب الثورة العرابية) ، وذكره أن الجنود العرابيين كانوا يتحرشون بالمارة من الغرباء ويوقعون بهم كل سوء ، ودفاعه المجيد عن الخديو في طلبه مساعدة الدول الأجنبية ضد عرابي . وموقف زيدان من الثورة العرابية ليس شاذاً بل هو موقف بعض الوطنيين الذين رأوا في سياسة عرابي بعداً عن الحكمة وإهداراً لمصلحة البلاد ، ومن هؤلاء الشاعر أحمد شوقي .

أما الفتنة الطائفية التي حدثت في دمشق سنة ١٨٦٠ إبان الحكم العثماني فقد وصفها زيدان بالحادثة المشئومة التي « قام فيها فتيان المسلمين على النصارى بمذبحة هائلة دارت فيها الدائرة على النصارى » ولا يخفى ما في هذا الوصف من مشاعر ذاتية ، وقد أتى على وصف تفصيلي لها ووصف حوادث لبنان المفجعة التي (ذبح فيها نصارى حاصبيا ودير القمر وغيرهم ذبح الأغنام بعلم رجال الحكومة) على حد قوله ، ويفصح زيدان عن مشاعره الذاتية أيضاً حين يقول عن هواء لبنان (ليس له مثيل في العالم) وقد يسوق جورجي زيدان بعض الأخبار الطريفة والمعلومات النادرة من خلال اهتمامه بالسرد التفصيلي ، فنحن نعلم منه انتشار تعلم اللغات الأجنبية في الطبقة العالية من المجتمع ـ وخاصة الفرنسية ـ وإيثار التحدث بها، والزعم بأن اللغة العربية لغة (عامة الناس وأسافل السوقة). وقد بلغ تقليد الإفرنج حد الإضراب عن بعض الأمور الشرعية كالامتناع عن دفع الصداق للفتاة عند الزواج، وأخذ الشاب الصداق لنفسه (الدوطة) من الفتاة.

ومن الطريف الذي نعلمه من الرواية أن إقبال الشباب في ذلك التاريخ كان شديداً على دراسة القانون والطب ، وأن امتحان الشهادة الثانوية الشفوي كان يحضره الخديو والوزراء والأعيان ، وأن اختيار المبعوثين للدراسة في الخارج كان يتم في أثناء حضور هذا الامتحان .

ومن ملاحظاته الطريفة ما يذكره عن (إخوتنا في السودان وحبهم لطعام (الويكة) وهي فتات ورق الباميا الجاف يوضع في ماء مغلي ويحرك حتى يصير

مزيجاً لزجاً ، فـإذا غمسوا اللقيمـات فيه ، أخـذوا يلحسون أصـابعهم بعد كـل لقمة للدلالة على شغفهم بهذا اللون من الطعام .

كـذلك يشـير في بعض المـواقف إلى بـدء انتشـار (التنـويم المغنـاطيسي) واستخدامه في استكناه بعض المعميات والأسرار .

وإذا نحينا جانبا هذه الجوانب الثانوية بالنسبة للعمل الروائي، ونظرنا في النص نفسه من حيث قيمته الفنية، سنجد أن جورجي زيدان استعان بشخصيات تاريخية حقيقية هم :الخديوي محمد توفيق وأحمد عرابي، محمد أحمد المهدي، هيكس باشا، غوردون باشا، الأمير عبد الحليم، وهؤلاء هم الذين كانوا يتحركون داخل الإطـار التاريخي الحقيقي، أمـا الشخصيات المتخيلة فهم: إبـراهيم الموظف بالقنصلية الإنجليزية بالقاهرة، وسعدى زوجته، وابنهما الكابتن شفيق وهو البطل الرئيسي أو أسير المتمهدي، وفدوى البطلة الرئيسية التي ارتبطت مع شفيق بقصة حب سايرت الأحداث التاريخية، وأبوها الباشا، وعزيز وهو واحد من أبناء الطبقة العالية الغنيـة المتأثر بالمدينة الغربية، ثم بخيت خادم فدوى ، وأحمد خادم شفيق، وكلاهما له دور مهم في تتابع الأحداث والتأثير في مجراها.

ونجد شخصية البطل الرئيسي رومانسية إلى أبعد حد، فقد شاء الكاتب أن يجعلها مثالية وأن ينسب إليها الشهامة والحياء والتمسك بالتقاليد، ورقة الشعور، والوفاء، وكل ما يمكن أن نتخيله من صفات نبيلة، حتى اللغات الأجنبية التي يجيدها، يشذ عن طبقته فلا يرتاح للحديث بها، بل يتمسك بالعربية، بل هو كامل حتى في قوته البدنية ويستطيع أن يتغلب على خصمه بسهولة، ومع ذلك نراه شديد السذاجة حتى ليطلع (عزيزا) على أسراره الخاصة وهو يعلم خبثه ومكره، ويقع صيدا سهلا في شباك مؤامرات عزيز لافتقاره بعد النظر وصحة الفكر.

وكذلك الشأن بالنسبة لفدوى فهو شخصية شديدة السلبية، ويتدخل القدر وحده في تحريك هذه الشخصيات جميعا لتسير الأحداث إلى نهايتها سيرا غير طبيعي، بل تلعب المصادفات فيه دورا كبيرا، وكان تدبير اللقاء الأخير الذي جمع شمل الأسرة المبدد مجموعة مصادفات مثيرة شديدة الاصطناع.

وعلى الرغم من ذلك كله نجح جورجي زيدان في إيجاد عنصر التشويق والإثارة منذ بداية الرواية بالتركيز على سر الصندوق الذي كان يحتفظ به والد شفيق، وكان هذا السر مرتبطا بجنسية البطل وديانته ومكانته الاجتماعية، وكلها كانت مواطن شك في أثناء تتابع الأحداث، وهذه الجوانب كانت في الفترة التاريخية التي حدثت فيها **الوقائع** على جانب كبير من الأهمية **والتأثير** في إمكان زواج شفيق من فدوى، الذي بدا مستحيلا مع تتابع أحداث الرواية، وكان تدخل عزيز ـ الشخصية الشريرة في الرواية ـ تأكيدا لهذه **الاستحالة** لقدرته على الإيقاع بالبطل مرة بعد مرة.

ولم يكن غريبا أن يجعل جورجي زيدان البطل (شفيق) ضابطا في جيش الاحتلال البريطاني، ثم مقاتلا في حملة هيكس الانجليزية على السودان، برغم كل العناصر المثالية التي أضافها إليه، ولم يكن غريبا أيضا أن يجعل الشخصية الشريرة (عزيز) ضابطا في الجيش العرابي برغم كل العناصر السيئة التي ألصقها به، ووجه عدم الغرابة هو موقف زيدان من الثورة العرابية الذي وضحته من قبل، ودفاعه عن استدعاء الخديوي للقوات الأجنبية لحماية الأمن والنظام.

ويتدخل زيدان من حين لآخر بشخصه للتفسير والتعقيب كما في قوله (إلا أن الرجل أكثر صبرا على مثل ذلك من النساء)، أو قوله (لعلمه أن شفيق أشد منه بطشا)، كذلك يستخدم نبرة حماسية عالية تصلح للمشاهد المسرحية كما في قوله على لسان البطلة: «انقذني من هذا الخائن بحرمة الشرف والشهامة». وقوله بعد ذلك: «فناداه شفيق بقلب لا يهاب الموت قائلا: إلى أين أيها النذل الجبان».

ونرى مشهداً مسرحيا متكاملا حين أراد «عزيز» اختطاف «فدوى» ومعه مجموعة من الرعاع، فقاومهم بخيت «خادمها» وكانت فدوى قد اضطربت لهذه الضوضاء وإطلاق الرصاص، فتناولت كأس الجرعة السامة ويداها ترتعشان وفرائصها ترتعد، ثم أخرجت تذكار شفيق وجعلت تقبله وتذرف العبرات قائلة: «على الدنيا ومن فيها السلام، الوداع، الوداع أيها الحبيب إذا كنت لا تزال من أهل الحياة، واللقاء اللقاء، إذا كنت قد انتقلت إلى أهل البقاء» ومن قبيل التدخل في الأحداث استخدام الشعر في ثمانية مواضع للتفسير والعقيب؛ مما يفسد بناء

الرواية ، يقول: «وعاد إلى عزيز في عربته وقلبه يخفق وركبتاه ترتجفان ولسانه يقول:

ودعته وبودي لو يودعني صفو الحياة وأني لا أودعه

ومن تعقيباته بالشعر أيضا قوله:

أي شيء يكون أقبح مرأى من صديق يكون ذا وجهين
من ورائي يكون مثل عدوي وهو إذ نلتقي يقبِّل عيني

ويقول: «فهمت فدوى بأن تجيب فخنقتها العبرات، وكأنها المقصودة يقول الشاعر:

ترنو إليه بعين الظبي مُجْهِشَة وتمسح الطلَّ فوق الخد بالعَنَم

ويقول: «وكأنه المقصود بقول من قال:

تريدين قتلي لا تريدين غيره ولست أرى قصدا سواك أريد

ويقول: «فتبادلا الكلمات بالعيون الناطقة التي عناها الشاعر بقوله:

تشير لنا عما تقول بطرفها وأُومي إليها باللِّحاظ فتفهم
حواجبنا تقضي الحوائج بيننا فنحن سكوت والهوى يتكلم

ويقول: ولسان حالهم يقول:

من عاش بعد عدوه يوما فقد نال المنى

ويقول في أسلوب مسرحي «قال شفيق : إني لم آت إلى هذه الديار إلا للقتال:

ومن كانت منيَّتُه بأرض فليس يموت في أرض سواها

ويقول: «لا تخافي يا سيدتي وطيبي نفسا، فلعل وقت الفرج قد حان، وقد قيل:

ضـاقت فلما استحكمت حلقـاتهـا فُـرجت وكنت أظنهـا لا تُـفْـرَج

وكل هذه المواضع تبين بوضوح عدم حاجة الموقف إلى الشعر، وأنه مقحم كنوع من الحلية، وليس بوصفه جزءا من نسيج الأحداث.

وأسلوب زيدان في الرواية يمتاز بالسلاسة في معظمه، والبعد عن التكلف إلا في بعض المواضع التي كانت لا تزال تحمل آثار السجع في النثر الذي كان سائدا، كما في قوله: «فلما وقعت العين على العين ترامت السهام من الجانبين»، ولكنها مواضع قليلة على أية حال.

وما من شك في أن نظرتنا النقدية المعاصرة تظلم ـ إلى حد غير قليل ـ روايات جورجي زيدان التاريخية التي توشك أن تستكمل قرنا من عمرها، وكانت ـ بلا شك ـ فتحا في عصرها، وينبغي لنا أن نضع في اعتبارنا ـ عند تقويمها ـ حالة النثر في ذلك العصر وإثقاله بتكلف السجع وزخارف البديع، وازدهار الحركة المسرحية وتأثيرها العنيف على الحياة الأدبية بصفة عامة، وتغلب النزعة الرومانسية التي تصور قصص الحب الدامية المليئة بالفواجع والتأوهات، والصراع بين الخير والشر، والحب والكراهية، والحق والباطل، وغير ذلك من أنواع التضاد، ثم لا ننسى الهدف التعليمي الذي قصد إليه زيدان قصدا في رواياته ليطلع الناس على صفحات تاريخهم من خلال قصة حب تشدهم وتشوقهم بما فيها من أسرار مبهمة وأحداث ساخنة، وكل ذلك قد حققه جورجي زيدان في رواياته، وخاصة في (أسير المتمهدي) التي تعرض فيها لأخطر فترات تاريخ مصر والسودان الحديث، الذي وقعت فيه الثورة العرابيـة والثورة المهـدية والإحتـلال البريـطاني لمصر والسودان، وكان فترة تغير خطير من الحكم الاستبدادي إلى حكم الشورى، ومن حكم الجنسيات الأجنبية إلى حكم المصريين أنفسهم، وقد نجح زيدان في تصوير ذلك كله، وفي فتح نوافذ التاريخ لنشهد من خلفها صورة الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في بلادنا في الفترة التي أرخ لها بروايته.

الفهرس

مقدمة ٧

أولاً: في الشعر

الشعر العربي الحديث ومراحل تطوره ١١
الإنسان في شعر نازك الملائكة ٧١
القوس العذراء رؤية في الإبداع الفني ١٠٧
نزار قباني وقصته مع الشعر ١٣١
صلاح عبد الصبور بين التراث والمعاصرة ١٤٩
ظواهر الاتجاه الرومانسي في الشعر السعودي المعاصر ١٥٩
البناء الدرامي في مسرحية مجنون ليلى ١٨٧
النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ٢١١

ثانياً: في النثر

طه حسين والتراث اليوناني ٢٥٣
ليست أزمة سكن بل أزمة قصة ٢٦١
توفيق الحكيم بين أهل الكهف ورحلة الغد ٢٧١
ماذا قدم الحكيم للمسرح العربي؟ ٢٧٩
التراث الإسلامي في أدب توفيق الحكيم ٢٨٧
اتجاهات جديدة في القصة السكندرية القصيرة المعاصرة ٣١٣
حدث في رحلة الخزيف بين الرواية والسيرة الذاتية ٣٣٢
أسير المتمهدي لجورجي زيدان ٣٤٢